ИСКУССТВО КИНО

6
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 6
ИЮНЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Кочетов, С. Кара. Семья Журбиных 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Л. Белова. Герой в жизни и в сценарии 59
И. Масеев. Пафос коммунистического воспитания . . . 68

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Л. Погожева. Слава русского морского флота 82
В. Шнейдеров. Советский киноатлас 95

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. Косматов. Проблема типического и искусство оператора 105
М. Бернес. Эпизодическая роль 114

ЗА РУБЕЖОМ

В. Петров. Впечатления и встречи 121
Третий фестиваль венгерских фильмов в СССР 127

На обложке — кадр из фильма «Джамбул»

«ИСКУССТВО»
Москва 1953

В. КОЧЕТОВ, С. КАРА

Семья Журбиных

Весенние сумерки.

На светлом фоне взморья проступают силуэты заводских подъемных кранов, труб, ферм эллингов, домики старого рабочего поселка с пирамидальными тополями в палисадниках.

Тишина. Доносящаяся издалека еле слышная песня.

И вдруг гремят гулкие ружейные выстрелы...

Участковый инспектор милиции бросает недокуренную папиросу и, придерживая локтем кобуру нагана на боку, бежит на звук выстрелов.

Раздаются еще два выстрела.

Распахивается одно окно, второе...

Участковый инспектор вбегает в калитку, на которой прибит «паспорт» дома «Якорная ул., 19». На самой калитке — другая жестяная табличка: «Журбины».

В заросшем сиренью палисаднике перед резным крылечком старого уютного деревянного дома, к стене которого прислонены весла, удочки, сачки, наметки, — толпа человек в двадцать. Шумят, смеются, окружив Илью Матвеевича Журбина, крепкого, сильного человека лет пятидесяти двух. У него могучая шея — воротник тесен, лохматые седеющие брови. Он вскидывает вверх охотничью двустволку. Женщины зажимают уши.

Стоит над толпой на крыльце своего дома Агафья Карповна — жена Ильи Матвеевича Журбина. Она тоже зажала уши ладонями.

Участковый инспектор вбегает в калитку, смешивается с толпой.

— Граждане, граждане. Что такое, граждане? В чем дело?

— Еще один Журбак со стапеля сошел, товарищ начальник, — весело и многозначительно отвечает высокий сухощавый старик — мастер Басманов.

Разговаривают соседки:

— Парни да парни родятся в этом доме. Что ты скажешь?

— Порода такая!

— Матвеем, говорят, назовут.

— В честь прадеда!

Раздвигая толпу, выходит к инспектору милиции сам глава дома густобровый Илья Матвеевич; ставит двустволку прикладом на землю, протягивает руку.

— Здорово, Кузьмич! Салют нации! Двадцать один залп!

— То есть, как? Какой салют?

— Рабочий человек родился, могильщик капитала...

— Дед теперь! — тыча пальцем в грудь Ильи Матвеевича, говорит Басманов.

По роману В. Кочетова «Журбины».

— Внука, Кузьмич, принесли мне ребятки в дом. Костя с Дуняшкой.

— Ну, поздравляю, Илья Матвеевич. От души поздравляю.

— Так-то, брат, знай наших! — Самодовольная улыбка играет на лице Ильи Матвеевича. — Ну, пошли к столу, пошли!

Стол накрыт в решетчатой, увитой диким виноградом беседке. На столе яркая лампа, вокруг нее вьются бабочки.

Илья Матвеевич подносит стопку милицейскому инспектору. Тот отстраняется:

— Не могу, Илья Матвеевич, и не проси. При исполнении...

— Ну, тогда наливочки... Рабочий человек родился! Уважать надо!

Инспектор колеблется, выпивает:

— За рабочего человека!

* * *

Подъезд ремесленного училища.

Из него, окруженный ребятами в форме, выходит старый, жилистый, могучий и вместе с тем уже дряхлеющий дед Матвей Журбин. Слегка подволакивает ногу.

— Вот она, подлая, тут и сидит треть века, пуля-то.

— Он вас в упор, этот белогвардеец, стрелял, дедушка? — спрашивает один из ремесленников.

— Ну и что: в упор! А я его вот этак... — Дед Матвей хватает за воротник одного из ремесленников, почти поднимая его от земли.— А когда «Аврора» ударила, мы и прижали их.

— И на царском троне в Зимнем сидели?

— Сколько вы разных дворцов брали?

— Дворцы... Дворцы, они, что орехи, трещат в революцию. В революцию, ребята, главное телефонную станцию да телеграф в руки взять. Вокзалы... Управление! А дворцы... Тьфу!

Прервав беседу, дед Матвей обращается к вышедшему из-за угла участковому инспектору:

— Где это давеча палили у тебя, начальник?

— У вас во дворе, Матвей Дорофеевич. На Якорной.

Ага! Стало быть, Дуняшка разрешилась. С правнуком, значит, поздравь меня, Кузьмич.

— Верно, мальчишку родила. Как это вы догадались?

— Ну!.. — Дед Матвей делает многозначительный вид: дескать, и не сомневался. Тычет кулаком в плечо участкового, но от такого тычка сам же и пошатывается. Участковый пытается поддержать деда Матвея.

— Брось! — отстраняет его дед. — Я еще крепкий. Будь таким в мои годы! Ну, желаю... Теперь мне пора домой. Прощайте, ребята.

Дед пересекает улицу и, озорно подмигнув ремесленникам, стучит сучком в чье-то окно. Прихрамывая, прячется за угол.

На крыльцо дома выходит пожилая дородная женщина и, не обнаружив никого у двери, грозит кулаком смеющимся ремесленникам:

— Лопоухие! Ужо вам, за вихры надеру...

* * *

В беседке палисадника Журбиных.

Гости сидят за столом. Хлопочет, подает закуски Агафья Карповна; ей помогает шестнадцатилетняя дочь Тоня и невестка Лида, высокая, чуть склонная к полноте, красивая женщина лет тридцати.

— Весь завод будет перестраиваться. По-новому пойдет вся работа,— говорит Илья Матвеевич.

— Это уже полностью известно? — спрашивает один из гостей.

— А как же. Антон письмо прислал вот, проект утвержден.

— На сборку секциями?

— Точно, секциями! Клепку долой. Электросварка! По антонову проекту, Евсеич! Вот он каков, Антон Журбин!

— Где он теперь, Антон-то твой? — снова спрашивает старик Евсеев.

— То есть как где? В научном институте при министерстве. Кандидат наук! Скоро сам приедет, закрутит тут.

— И чего ты радуешься, Илья? — вмешивается в разговор Басманов. — Перестройка, перестройка... Только что твоего сына затея! «Закрутит»! А подумай: куда мы с тобой денемся?

— Верно, верно говорит, — поддерживает Евсеев. — Вот про что думать надо.

— Как бы ни перестраивали завод, все равно без нас, старых мастеров, не обойдутся! — твердо заявляет Илья Матвеевич.

— Гордец ты! — возмущается Басманов. — А ты попробуй ее, гордыню свою, отбросить. Мы с тобой уже старые, по-старому работаем. А там будут по-новому...

— Вот и ладно, вот и дело! — уверенно заявляет Илья Матвеевич.

— Да только ли мы. А ребятам какая ломка?! — не унимается Басманов. — Вот твой младший, Алешка, — клепальщик!

Евсеев горячится:

— А куда мы, чеканщики? Или, скажем, сверловщики? Ведь эта перестройка для всех полная революция!

— Или вот Матвей Дорофеевич, отец твой, — снова говорит Басманов. — Каково ему-то будет на старости лет? А ты все антонов проект, антонов проект...

— Постой, постой, — пытается унять разбушевавшихся гостей Илья Матвеевич. — Мы рабочий класс! А рабочий класс — это, знаешь... — Илья Матвеевич сжимает кулак, как бы ища нужное слово. — Вот ты, Саня, строитель кораблей. И какой строитель. Слава богу, я тебя тридцать лет знаю.

— Ну, ну, Илюша, — петушится Басманов.

— Не «ну-ну», а должен понимать: что главное в корабле? Корпус! От него пловучесть, от него грузоподъемность...

— Скорость хода, — подсказывает кто-то.

— Все от него, — продолжает Илья Матвеевич. — Товарищ Сталин как сказал, помнишь, читали? Есть база, а есть надстройка.

— Товарищ Сталин сказал не база, а базис! — поправляет Илью Матвеевича Алексей; в его внешности та же журбинская порода — крепкий, с фигурой спортсмена, как отец, густобровый.

— Допустим, базис. Научно, так научно! Корпус, значит, базис корабля, остальное надстройки да пристройки. Так и в обществе у людей. Рабочий класс — это базис, а все прочее...

— Путаешь, отец, — говорит Алексей, вставая из-за стола и надевая фуражку.

— А ну, давай ты, если отец путает. — Илья Матвеевич начинает злиться.

В беседку вбегает запыхавшийся Костя:

— Батя! Мамаша!.. Дуняшка-то... сына родила!

Все смеются такой запоздавшей информации. Пожимают руку Косте.

Он же, улыбающийся, счастливый отец, объявляет:

— Здоровенный парень! Три кило восемьсот...

— Подходящее водоизмещение! — замечает Басманов.

— Слава богу! — шепчет про себя Агафья Карповна. — Про внука-то хоть вспомнили...

* * *

Из калитки палисадника выходит Алексей, его нагоняет Тоня.

— Алеша! Так и уходишь?.. — Она явно огорчена.

— А, верно! — останавливается Алексей. — Ну, показывай, показывай.

Тоня протягивает Алексею свой новенький паспорт.

— Получше-то не могли тебя снять?.. Нос пуговицей. — Алексей перелистывает паспорт. — С сего числа Тонька не девчонка, а гражданка Антонина Ильинична Журбина. «Читайте, завидуйте, — я гражданин Советского Союза!»

— А ты опять к ней, Алеша?

— Какое тебе дело?

— Ну, Алеша, это просто нехорошо. Что она тебе далась? Может быть, ты жениться на ней хочешь?

— Может быть! Ну и что?.. Сама вот большая стала. Скоро замуж выскочишь.

— Пока не найду такого, как ты, не выскочу.

— Шаблон, значит, нашла — своих женихов по мне мерить?

— Конечно! Ты самый лучший, самый умный, самый красивый!

— Вот дурашливая!..

Махнув рукой, Алексей открывает калитку.

— Нет, погоди, — останавливает его Тоня. — Ну, что ты нашел в этой Катьке? Разве она красивая? И потом... Значит, уж мы никогда не пойдем с тобой на рыбалку, не будем кататься на яхте?..

Алексей вынимает из кармана аккуратно перевязанный в магазине **пакетик:**

— На, держи! Целый день таскаю в кармане.

Тоня бросается целовать брата. Тот отстраняет ее, вытирает щеку рукой:

— Всего обслюнявила!

— Что там, Алеша? — Тоня ощупывает пакетик.

— Сама увидишь! — Алексей направляется к калитке.

* * *

В своей комнатке перед туалетным столиком Тоня развязывает пакетик. В пакетике — коробка с духами «Красная Москва». Тоня душится, радостная смотрит в зеркало, трогает нос, как бы проверяя: неужели пуговицей?

Входит Лида. Садится на стул возле туалетного столика.

— Алеша мне подарил, — гордо заявляет Тоня. — Подушитесь, тетя Лида, хотите? — И потом, глядя в зеркало, добавляет: — Когда я была маленькая, все говорили — буду красивая. А ничего из этого не получилось... Вот вы, тетя Лида, красивая. Счастье вам.

— Красивая! — усмехается Лида. — Разве в этом счастье? У тебя молодость. У Дуни — муж любящий, теперь сынишка родился. А у меня что? Ничего! Мне скоро тридцать, Тонечка, пойми, тридцать! И вот сижу, сижу... Чего-то жду. А чего? Сама не знаю.

Со двора доносятся голоса. Среди них выделяется голос Ильи Матвеевича:

— Какие и сколько кораблей построили? Вот она, биография кораблестроителя. Чего еще?

— Корабли да корабли, — горько усмехается Лида, — только и думы, что про корабли... А любовь? Про любовь-то забыли! Да бывает ли настоящая любовь?..

— Тетя Лида, — пытается протестовать Тоня, — как же так? А Костя с Дуней? А папа с мамой? А вы с Виктором?

— Эх, Тонечка, Тонечка! — вздыхает Лида. — Когда я в семью к вам пришла, ты маленькая была. А теперь... Пойми, замуж выходила — тоже о счастье думала... Не вышло у меня счастья с Виктором.

— Тетя Лида, зачем вы так? Виктор — он мой брат!

— Брат!.. Да, он тебе брат. А муж ли он мне? Разве я его вижу? Разве чувствую? Мало ему дня, вскочит среди ночи, лампу зажжет и что-то рисует. Посмотришь утром: какие-то колеса с зубьями. Он же столяр, зачем они ему, эти зубья?

Из-за окна снова доносится неразборчивый гул голосов спорящих.

— Он весь пропах стружками да клеем, — продолжает Лида.— Любая доска ему интереснее, чем я.

Она встает, закрывает окно. Шепчет Тоне горячо, волнуясь:

— Ты теперь не девочка... Скажи мне, что делать? — Она крепко сжимает запястье тониной руки. — Ну, что, что? За мной один человек ухаживает, интересный человек... До беды ведь дойдешь так...

— Тетя Лида, зачем вы это говорите, тетя Лида?.. Что вы говорите?

Тоня оглядывается с надеждой увидеть кого-нибудь, кто прервал бы этот тягостный для нее разговор. В эту минуту мимо ее двери проходит дед Матвей.

— Дедушка! — бросается к нему Тоня.

— Тебя-то мне и надо. Пойдем-ка со мной.

Дед Матвей ведет Тоню в свою комнату.

В комнате, очень маленькой и опрятной, как корабельная каюта, стоит простая солдатская койка, накрытая солдатским же одеялом. Древнее плюшевое кресло с мягкими подлокотниками.

Тяжело кряхтя, дед нагибается, вытаскивает из-под койки старый матросский сундучок. Открывает крышку. Там с внутренней стороны крышки наклеена многоцветная картинка: крейсер «Слава» ведет огонь по врагу, в овале — фотографическая карточка деда Матвея. На ней он куда как моложе, с бородой еще черной, в тельняшке, в бескозырке.

Дед Матвей достает плетеную из соломки коробочку, извлекает из нее ожерелье из цветных раковин. Надевает его на шею Тоне и замыкает замочек:

— Носи, будь счастлива, внучка!

Тоня смотрит в тусклое дедовское зеркальце.

— Много счастья-то прошло мимо людей, — тихо говорит дед Матвей,— не каждому оно доставалось. Та, которая прежде его носила, счастья-то не дождалась...

Тоня обнимает деда, шепчет ему на ухо:

— Это бабушкино, да? Ты очень любил бабушку? По-настоящему?

Дед Матвей достает из сундука старинную фотографию красивой женщины в старомодной одежде.

Смотрит долго, не отводя взгляда.

— По-настоящему, спрашиваешь? Я ее от нелюбого жениха увел — от господского приказчика! Со мной, с простым солдатом, ушла... Из-под венца — да прямо в сани... Батюшка там один за трояк обвенчал нас... Перепугался бедняга, ночью подняли... Вот!

В дверях комнаты стоит Лида. Утирает слезу.

— С той морозной ночи нашего венчания и до самой смерти ее, — продолжает дед Матвей, — не было между нами ни ссор, ни несогласия. Красивая была, душевная. При ней всякому хотелось стать получше да почище. Глаза ее синие так и шли за мной — и в дальние моря, и на войну. Вот она — зажмуришься — живая стоит тут... А ты спрашиваешь: «по-настоящему?»

* * *

Алексей и Катя, миловидная пухленькая девушка лет девятнадцати, идут по обрыву над Ладой, у самого ее впадения в залив.

Багровое солнце встает из-за далекого моря. Вода в заливе, в устье реки, как текучее пламя: огненным паром кажется дымок над трубой завода, огненные стоят окрест длинностволые сосны.

Катя продолжает начатый разговор:

— Мама мне говорит иногда: вот выйдешь замуж... Смешная!.. А я вовсе не скоро выйду замуж. Мне еще учиться надо. Я давно решила: буду историком! В прошлом году после окончания десятилетки не смогла сразу поступить в институт: мама долго болела... А вы, Алеша, любите историю?

— Да уж забыл почти все! Я ведь только седьмой класс окончил.

— Разве?

— Война шла. Мне отец сказал тогда: подсобить надо, ползавода на фронт ушло. Ну, я и подумал: верно. У нас ведь семейный профиль такой — корабельный... Так и стал рабочим, как мой батя говорит, — могильщиком капитализма!

— А я вот чертежница — и все!

— Ну, что ж, хорошая профессия. И вообще...

— Нет, нет, Алеша, это временно... Вы знаете, о чем я думаю? Еще в прошлом году читала одну очень интересную книгу о происхождении жизни. Там были рисунки в красках... Вот те сосны, видите?.. Давайте сядем...

Алексей и Катя садятся над обрывом.

— ...вот те сосны, — продолжает Катя, — похожи на первобытный лес, как он нарисован в книге. С них во время пожаров в песок капала смола. Потом те места залило море, смола за миллионы лет стала каменной...

— За миллионы лет?

Алексею это кажется невероятным:

Порывшись в сумочке, Катя извлекает оттуда янтарную бусинку:

— Вот я говорю про янтарь. Это же окаменевшая смола! И он очень древний. Ему тридцать миллионов лет.

— Шутите! — восклицает потрясенный Алексей.

— Правда, Алеша. У мамы были янтарные бусы. И вот эту одну бусинку она мне подарила. Я ее всегда с собой ношу. Взгляните на свет... Видите: мушка, может быть, комарик. Видите? (Не только Алексей, мы, зрители фильма, тоже должны увидеть эту мушку в янтарной бусинке, показанной крупно, во весь экран.) Ведь, правда, это удивительно, — продолжает Катя. — Мушка жила тридцать миллионов лет назад. Может быть, она кусала какого-нибудь ихтиозавра и видела то, о чем мы и догадываться не можем.

— Жутковато! Тридцать миллионов лет! — говорит Алексей, не отводя глаз от бусинки.

— При виде этой мушки, я всегда думаю о том, как же человек должен жить, чтобы его короткие годы не пропадали зря. И ни до чего не могу додуматься. Потому что не знаю, что такое «зря» и что такое «не зря». А вы знаете, Алеша?

— Я, наверно, тоже не знаю,— сознается Алексей.— Может быть, надо стать очень знаменитым, чтобы люди навсегда запомнили тебя?

— А что такое «знаменитый»? Был Герострат, который, чтоб стать знаменитым, сжег храм Артемиды в Эфесе. Были страшные королиубийцы вроде Ричарда Третьего. Был Гитлер... Все это — чудовища. А человечество запомнило их навсегда. «Знаменитые»!

— Да, вы историю здорово знаете! — с завистью в голосе произносит Алексей. — Но я не про таких знаменитостей... Я про других. Которые своими руками, своей работой...

— А вам, Алеша, очень хотелось бы стать знаменитым?

— Мне?

Алексей медленно поднимается на ноги. Стоит над обрывом, глядя вдаль.

— Вы, наверно, смеетесь надо мной! — говорит он с обидой. — Серый человек. Ничего не знает. Ни про историю, ни про землю.

— Да что вы, Алеша! Обиделись?.. Ну, я глупо спросила... Но я ничего такого не думала. Я сама ничего не знаю.

Встает и Катя. Стоит прямо перед Алексеем.

— Не обижайтесь, Алеша!

— Я не обижаюсь. Чего мне обижаться?.. Только я сегодня серьезно хотел поговорить. А вы...

— Ну, говорите. Сядем?

Гудя на широком вираже, над рекой, над заводом пролетает большой двухмоторный пассажирский самолет.

— Ой, московский. Время-то сколько? — Катя смотрит на часы. — Опять до утра прогуляли! Пойдем, Алеша!

У подъезда катиного дома.

Алексей и Катя прощаются.

— Устала? — спрашивает Алексей.

— Что вы, Алеша, я и не заметила, как время пролетело. До свидания.

— До свидания! — Алексей задерживает руку Кати.

— Пустите...

Как только Катя вошла в подъезд, Алексей вдруг подпрыгнул и прошелся колесом на руках... Из карманов, звеня, посыпались какие-то ключи, деньги, перочинный нож...

* * *

Утро. Столовая в доме Журбиных.

Большой стол, за которым завтракает вся семья, кроме Алексея и Дуняши (она еще в больнице). Агафья Карповна раскладывает по тарелкам жареную рыбу.

— Кто ловил? — осведомлялся Илья Матвеевич, не отрываясь от газеты.

— Я, — отвечает Костя, — всю ночь просидел.

— Не спится?

— Да ведь, батя...

— Понятно, понятно! Папаша!..

Только теперь выходит к столу Алексей. Он, очевидно, совсем не спал, но старается придать себе самый бодрый вид, какой только возможно.

— Вон кому не спится! — смеется Костя.

— Поздно, что ли, вернулся? — спрашивает Илья Матвеевич.

— Почему поздно? Обыкновенно! — бодро отвечает Алексей.

— У него «обыкновенно» стало шесть часов утра! — замечает Костя.

— Через окно в дом ходит, мошенник, — хитро прищурясь, чешет бороду дед Матвей.

Тоня возмущенно пожимает плечами. Лида загадочно усмехается. Виктор листает книгу.

— Жениться собрался — так и говори, — серьезно начинает Илья Матвеевич, откладывая газету в сторону. — Заранее надо разные детали обдумать. В нашем ковчеге не сразу новое-то семейство разместишь.

Алексей сконфужен:

— Ну, батя...

— А чего ты краснеешь? Чего тут такого? Вон и Виктор краснел, и Костя, и все мы... Человек так устроен, отшельником жить он не может.

— Уж лучше отшельником быть, чем жениться на ком попало, — выпаливает Тоня.

— Тоня, Тоня, — урезонивает ее Агафья Карповна, — про Катюшу так? Что это ты?

— Кто люб, с тем и в жизнь идут, — философски замечает дед Матвей. — Правильно, Илья, говоришь! Антон вот приедет, вовсе в доме тесно станет.

— Может, переехать всем в новый дом? — говорит Агафья Карповна. — Ведь такую хорошую квартиру давали. Ванная, газ, труба для мусора. Кухня — что дворец!

— Да ты что, Агафья? — удивляется дед Матвей.

— Нечего нам со старого гнезда подыматься. А ему,— Илья Матвеевич кивает на Алексея, — это да! Надо заявление в завком подать. Лучший стахановец — дадут комнату. Слышь, Алексей?

Илья Матвеевич встает. Встают из-за стола и другие.

— Мы уж тут. Мы обжились, мы старые, — гудит дед Матвей. — А ты, Алеша... От тебя новая ветвь Журбиных пойдет, самая молодая. Пиши, пиши заявление. Разберем на завкоме.

В прихожей, примыкающей к столовой, Илья Матвеевич надевает кепку с пуговкой. Агафья Карповна целует его в лоб, выходит с ним на крыльцо.

— А про новый дом ты брось. Рассуют всех по этажам, разобьют семью, — говорит Илья Матвеевич, — вот тебе и труба!

В прихожей у вешалки Лида говорит Виктору:

— Хочешь, куплю билеты. Пойдем вечером в кино?

— В кино? Не знаю... Больше не с кем, что ли?

* * *

По бесконечно длинному проспекту вдоль Лады мчится такси. Мелькают строящиеся здания, липовые аллеи, газоны.

Возле набережных дымят закопченные грузовые пароходы. Клубы дыма катятся через дорогу, машина по временам исчезает в них, как в черном тумане.

Впереди раскрывается панорама завода.

Машина пролетает мимо заводских ворот как раз в тот момент, когда их распахивают.

Идут по улице Илья Матвеевич и Басманов. Остановились, о чем-то спорят.

Резко затормозив, останавливается неподалеку от них такси.

Из машины выходит Антон Журбин. Кидается к отцу.

Объятия, поцелуи...

— Что ты этак, тайно-то?.. Сообщил бы. Встретили бы, — говорит Илья Матвеевич.

— Да вот так вышло. Вылетел неожиданно московским самолетом...

— А у нас в семействе прибавление!

— Ты — дядя! — сообщает Антону Басманов.

— У Кости родился? — радуется Антон.

— У Дуняши, — поправляет Илья Матвеевич. — Ну, да ладно, кати домой, обрадуй мать. А потом на завод давай, прямо на стапель к нам. Слышь?

У калитки отцовского дома Антон вытаскивает из машины чемодан. Идет в калитку и сразу попадает в объятия Виктора.

— Что не предупредил-то? Встретили бы. Вот мы с тобой дядья теперь. Дуняшка сына родила!

Не успевает Антон отойти от Виктора, на шею ему виснет Тоня.

— Антоша приехал! — Тоня целует брата. — Знаешь, я — тетка!

И Антона и Тоню вместе подхватывает и подымает Костя.

— Папаша, папаша,— смеется Антон,— задавишь дядю с теткой.

Ждет своей очереди и старый дед Матвей. Но он не успевает сообщить Антону о рождении еще одного Журбина.

— С правнуком тебя, дедушка! — восклицает Антон.— Скоро и праправнука дождешься.

— Ну, постарайся, постарайся, внучек, ты!

Появляется спешащий Алексей.

— Здорово, Антоша!

— Здорово, братишка!

— Дуняшка-то...

— Племянничка тебе родила?

Смеются.

— Ну, мне на завод пора. Опаздываю. Придешь на стапель?

— А как же!

Антон остается один на дорожке, ведущей от калитки до крыльца.

Раздается заводской гудок.

Улица уже полна народу. Люди идут густо, как в дни Майского или Октябрьского праздника, по тротуарам, по мостовым, все в одном направлении — к заводу.

Антон поднимает свой чемодан. Идет к крыльцу.

— Антон Ильич! — выходит навстречу ему Лида.

Она делает движение к двери, хочет кинуться к Агафье Карповне, сообщить ей о приезде сына. Но Антон останавливает ее.

— Не надо, Лидия. Я сам...

Пожав руку Антона, Лида бежит к калитке. Антон входит в дом.

* * *

Стараясь не шуметь, Антон кладет чемодан на пол, снимает пальто, шляпу, вешает их на вешалку. Входит в столовую.

Опустевший стол, за которым только что завтракала семья Журбиных. Вот кресло деда, газета отца. Все привычное, знакомое. Но есть и «новости». На столе заводская многотиражка с портретом «лучшего клепальщика завода знатного стахановца Алексея Журбина». В углу стоит детская коляска, нарядная, только что из магазина.

Заслышав шаги в соседней комнате, Антон быстро садится за стол, наливает чаю из самовара, подносит стакан ко рту, делает такое равнодушное лицо, будто ниоткуда он не приехал, а вот давно так сидел в отчем доме.

В распахнувшуюся из кухни дверь входит Агафья Карповна:

— Антоша! Господи!

* * *

— В несколько ближайших лет мы должны удвоить, утроить выпуск кораблей!

Это говорит Антон с платформы железнодорожного крана. Рядом с ним стоят директор завода Иван Степанович Сергеев, парторг ЦК партии Жуков, председатель завкома Горбунов.

Общезаводской митинг у стапелей, на которых окруженные лесами стоят корабли — вот-вот сорвутся с киль-блоков и скользнут в воду. Люди на лесах, на башенных кранах, на паровозе, всюду...

В толпе — Илья Матвеевич, Алексей, Катя, Виктор, Костя, Басманов, некоторые из вчерашних гостей Журбиных. Неподалеку от Кати, поглядывая на нее, стоит сорокалетний человек артистической внешности: залысинки над висками, восьмигранные очки на носу, высокий чистый лоб. Одет в легкий летний костюм. Это завклубом Вениамин Семенович.

— Можно этого добиться по старой технологии? — продолжает Антон. — Мы обязаны решительно изменить весь процесс постройки кораблей. В эпоху великих размахов, великих масштабов, огромных строительств мы все еще остаемся штучниками. Ведь душа болит, когда подумаешь, что корабль чуть ли не годами стоит на стапеле. Мы должны собирать корабли, как автомобиль. На конвейере! Пустить их на поток!

В толпе Алексей долго ищет кого-то глазами. Наконец нашел: Катя стоит неподалеку от «трибуны».

— Пятьдесят тысяч километров морских границ! — говорит Антон.— Наша страна — великая морская держава! И мы, строители кораблей, должны дать ей великий флот.

Раздаются аплодисменты.

* * *

По пустому заводскому двору, насвистывая и вертя вокруг пальца цепочку с автомобильным ключом, медленно прогуливается инженер Скобелев, человек лет тридцати, но с удивительно моложавым лицом.

— Почему вы не на митинге, мадам? — спрашивает он, проходя мимо Лиды, которая сидит на скамеечке у своего табельного бюро.

— Чего там интересного для меня, Евсей Константинович? А вы почему опаздываете?

— Во время митинга, Лидия Ивановна, надо в буфет ходить. Никакой очереди... Ну, а подкрепившись, отчего же, можно и на митинг!

И, продолжая насвистывать, идет дальше...

* * *

А митинг продолжается.

— У нас ведь задача какая, товарищи! — говорит Илья Матвеевич, стоя на фундаменте крана. — Не только о себе думать! Вот Павел Иванович, вы его знаете, на нашем корабле, на «Чайке», плавает; у нас на заводе ремонтируется «Чайка». Он что говорит?

Стоящий рядом с Ильей Матвеевичем старый «морской волк» капитан Соловьев молча кивает головой.

— Он говорит: к нам народы тянутся. Мы не пушки повезем им, не бомбы, а хлеб, дорогие товарищи, хлеб!

Соловьев наклоняется к Илье Матвеевичу, вынув трубку изо рта, что-то шепчет на ухо...

— Павел Иванович говорит: уже возим, — объявляет Илья Матвеевич, — кормим, говорит, народы. И лес возим, машины. А кораблей нехватает согласно развороту дружбы... Может быть, я не в свое дело лезу, не то говорю. Может быть, про это министру иностранных дел толковать положено? Так, товарищ парторг?

Илья Матвеевич оглядывается на Жукова. Тот делает знак рукой: то, то, дескать, продолжай.

— Получается, следовательно, нужен нам флот первейший в мире. Строить прочно умеем? Умеем! Павел Иванович не даст соврать. Может он на «Чайку» пожаловаться?

Капитан Соловьев разводит руками: какие, мол, жалобы!

— Сами видите, что человек говорит: не может! Строить прочно умеем, должны научиться и быстро строить.

Улучив момент, Алексей пробирается сквозь толпу к Кате.

— В дальние моря пойдут наши корабли, в дальние края, — продолжает Илья Матвеевич. — Вот рассказывал мне Павел Иванович. Прибыли они в республику Чили, в порт Коронель. Так я говорю? — обращается он к капитану Соловьеву.

Соловьев утвердительно кивает головой.

— А там, в том городе, рудники, шахты, — говорит Илья Матвеевич.— Как увидели шахтеры красный флаг на корабле, вышли в порт. А тут появилась полиция, разогнала всех. Ну и что?! Город тот стоит под горами. Смотрят наши ребята ночью — все эти горы в огоньках. И что получилось? Из этих огоньков, стало быть, шахтерских лампочек, надпись составляется...

— Сталин! — громким, капитански зычным голосом произнес молчаливый Соловьев, высоко подняв руку.

Раздаются аплодисменты.

— Кто еще просит слова? — спрашивает Горбунов.

В толпе, заметив движение Алексея, кричат:

— Вот тут еще третий Журбин просится!

— Да ну... Какой я оратор! Чего говорить? Я лучше... как его, да ну вас... — Алексей прячется за спины.

— Разрешите мне! — выкрикивает из толпы Вениамин Семенович, метнув взгляд на Катю и на подошедшего к ней Алексея.

— Слово заведующему клубом! — объявляет Горбунов.

Вениамин Семенович взбирается на ящик.

— Товарищи! Нам предстоит большая перестройка. Культурно-массовая работа тут сыграет немалую роль. Я помню, когда строили Сталинградский тракторный, культурно-массовая работа била ключом, люди были охвачены одним порывом. А Магнитка, Уралмаш, Комсомольск-на-Амуре!..

Алексей счастливо улыбается Кате, что-то шепчет ей.

— Давай послушаем, — прерывает его Катя.

А Вениамин Семенович продолжает:

— Без единого порыва, без всенародного энтузиазма разве они были бы осуществлены, эти стройки? Мы обязаны и у нас поднять трудовой энтузиазм масс. И наш клуб, — Вениамин Семенович оборачивается к Горбунову, — под руководством завкома, несомненно, возглавит культурно-массовую работу, которая послужит мощным подспорьем в деле перестройки завода.

Раздаются аплодисменты.

Вениамин Семенович опускается в толпу. Инженер Скобелев, оказавшийся рядом, удивленно смотрит на него:

— А вы отличный оратор. Такую речь закатили!

— Речь? — Вениамин Семенович самодовольно ухмыляется,— на пуске большого конвейера, в Сталинграде, это да, это у меня, действительно, была речь. А тут... — он пожимает плечами и начинает выбираться из толпы.

...На трибуне парторг завода Жуков:

— Перестраиваться будет не только завод. Каждый из нас должен перестраиваться. Нужно пересмотреть все наши годами установившиеся навыки. Этого от нас требует новая техника, новые методы работы...

— Послушаем же,— снова прерывает Катя Алексея, который что-то шепчет ей на ухо.

* * *

У табельной конторки стоит Лида, рядом с ней Вениамин Семенович.

Издали доносится гул аплодисментов.

— Давно мне не доводилось так просто, от души, разговаривать с женщиной, — говорит Вениамин Семенович, протирая очки платком.— Мы прекрасно понимаем друг друга, Лидия Ивановна...

— Скучно живется, Вениамин Семенович, ой, как скучно...

— Вам-то особенно... Вы живете в окружении хотя и уважаемых, но чрезвычайно узких специалистов. И отсюда ваша неудовлетворенность жизнью. Узкий специалист подобен флюсу, сказано Козьмой Прутковым.

Лида смеется.

— Что ж, флюс должен прорваться в таком случае. Путем взрыва вы должны перейти в новое качество. Я, видите ли, материалист.

— Знать бы, как это делается... — говорит Лида серьезно и озабоченно.

Вениамин Семенович улыбается:

— М-да... Как у вас с бюджетом времени, Лидия Ивановна? Пригласил бы вас в клуб, да ведь вы сами знаете, какая там у нас скука! Может быть, пойдем в театр?..

— Кажется, кончился митинг. — Смутившись, Лида торопится к своей конторке.

Шумная толпа рабочих, служащих возвращается с митинга, наполняет заводской двор.

Идут Илья Матвеевич и Басманов.

— Значит, Саня, такое дело... Надо нам нажимать да освобождать стапель под новую коробку. Соображаешь? Теперь главное — темпы!

Басманов молчит, почесывает переносье.

* * *

Над широкой Ладой, подобно отвесной скале, возвышается строящийся на стапеле океанский корабль — черная громада, обнесенная многоэтажными лесами из металлических рыжих труб.

Живет, дышит, грохочет стапель, залитый солнцем, обвеваемый морским ветром, что летит против течения Лады.

Маленькая с застекленными стенками конторка стапельного участка рядом с громадой строящегося корабля кажется елочной игрушкой.

Сидит в конторке Басманов, перебирает на столе наряды. Илья Матвеевич изучает висящий на стене график.

— Так говоришь: надо нажимать, освобождать стапель... А потом?— спрашивает Басманов, поглядывая на Илью Матвеевича поверх очков.

— Что потом? — Илья Матвеевич отворачивается от графика. — Потом заложим новую коробку с цельносварным набором. Дело ясное!

— Ясное?.. Оно, конечно, не профессор я по сварке, но кое-что маракую. Ты сам твердишь: корпус — главное в корабле, корпус должен быть прочным! А какую прочность даст обшивка, если вся она будет в сварных швах? Затрещит по всем швам!..

— А это зависит от того, как мы сварим швы,— спокойно, даже нарочито равнодушно отвечает Илья Матвеевич.

— Мы? — Басманов вплотную подходит к Илье Матвеевичу. — Говоришь, мы?

— Мы!

— Нет, не мы, Илюша, а ты! Сам строй, один строй,— Басманов распаляется.— Я авантюр не уважаю. Я честность люблю. Чего не умею, так и говорю: не умею! А ты... То ли гордость взяла верх: как же, твоего Антона затея! То ли честности нехватает...

— Товарищ Басманов!

— Товарищ Журбин!

Они жгут друг друга глазами. Стоят грудь к груди, в позе бойцовых петухов. На последних словах в конторку входит Жуков и застает их в этой позе.

— О чем спор?

Илья Матвеевич и Басманов расходятся, не ответив на вопрос парторга.

— Зашел узнать, какие у вас намерения насчет нового графика. Придумали что-нибудь?

— Некогда,— говорит Илья Матвеевич, косясь на Басманова,—некогда нам графиками заниматься. Научные споры ведем: как лучше, клепкой или сваркой...

Махнув рукой, Илья Матвеевич выходит из конторки.

Басманов возвращается к своим нарядам, разложенным на столе.

Жуков берет стул, садится напротив Басманова.

— Если вы против электросварки, значит, вы и против сборки секциями. Почему? Разве вы не находите, что это ускорит, упростит, удешевит работу?

Басманов не спеша собирает наряды, откладывает их в сторону и только тогда отвечает:

— Не то говорите, товарищ парторг! Мне ли не верить в технику. Я сам полвека техникой занимаюсь и за эти полвека увидел весь ее ход. Ведь галоши строили мы когда-то, а не корабли, по сравнению с теперешними... Я вам прямо скажу, честно: веры нет у меня в самого себя — выдержу ли такую ломку? Поздно мне, дорогой товарищ Жуков, ломать себя наново.

— Но вы же коммунист, Александр Александрович!

— Коммунист, он тоже стареет. А про стариков говорят — ру-рутинеры они, косные люди!

— Это вы-то рутинер?

— Да, и я рутинер! Старик всегда держится за то, что было его молодостью, цепляется, будто кошка, которую хотят в воду бросить.

— Неправда, Александр Александрович. Разве Мичурин, Циолковский, Павлов держались за старое? Для них молодостью было движение вперед!

— Э-эх, «за старое»! Просто судите, товарищ парторг! Вот, скажу вам, был у нас тут один инженер. Хороший инженер, передовой... А каждое воскресенье в церковку ходил. Думаете, в бога верил? За старое держался? Нет! Молодость, незабытая молодость звала его к тому аналою, возле которого стоял он когда-то счастливый, красивый, рядом с невестой в белой фате... Вот как я его понимаю!

Вошел в конторку молодой парень — клепальщик Володька Петухов:

— Александр Александрович, затерло нас в кормовом отсеке. Не разобраться без вас...

— Вот он, мой аналой!

Басманов вышел из конторки вслед за Петуховым.

* * *

Идет заседание заводского комитета.

— В разном у нас остался один вопрос,— говорит председатель завкома Горбунов,— заявление Алексея Журбина.

Сидевший в стороне от стола Алексей поднял голову. Он смущен.

Член завкома дед Матвей улыбается и, ободряя внука, подмигивает ему.

Горбунов вынимает из папки заявление.

— В общем, дело простое. Тут и зачитывать нечего. Товарищ

Алексей Журбин, судя по фактам, собирается жениться. А дома у них, это всем известно, образовалась теснота. Разрослось семейство... Вот и просит товарищ Алексей Журбин выделить ему комнату в новом доме. Какие будут предложения?

— Есть вопрос,— говорит член завкома Евсеев.— Жениховство, оно, конечно, дело почетное. Но важно и трудовые показатели знать. Пусть он расскажет, как работать будет по ускоренному графику. От этого зависит...

— Я не за комнату работаю, товарищ Евсеев! — замечает Алексей.

— Ишь, какой! — возмущается другой член завкома.

— Погоди, погоди,— говорит дед Матвей,— за что же ты работаешь? Комнаты тебе не надо! Зарплату, поди, тоже можно тебе не платить. Так, что ли? Широкая натура...

— Да мы с дедом твоим да отцом за то, чтобы сегодня тебе комнату дать, революцию делали,— вновь вступает Евсеев,— с винтовкой в обнимку спали на голой земле... А ты... Отмахнулся! Барин!

— Я не барин, я рабочий,— Алексей вскакивает с места.— Не то что за комнаты, за целые дома работаю, и хвалиться этим через тридцать лет ни перед кем не стану!

— Вот как ты заговорил,— медленно поднимается дед Матвей.— Правильно сказал Евсеев. Барин, барин и есть! Отказать ему в заявлении, и все! Отказать! Указания, гляди-ка, делает!

Алексей направляется к выходу бормоча:

— Ну и хорошо! Ну и отказывайте! Подумаешь!

— Да-а! Зазнался парень! — говорит Горбунов.

— Ничего такого особенного не вижу! — говорит директор завода Иван Степанович.— Обыкновенный журбинский характерец! Что у деда, что у внука... Разреши-ка мне, Горбунов.

— Пожалуйста, товарищ директор.

— Товарищи! Ну, как же не понять человека: жениться ведь собрался! Помнится, из-за такого события я чуть было дипломный проект не завалил... Так что дело серьезное. Женитьба!

* * *

Повернулся ключ в замочной скважине, и распахнулась дверь.

Алексей хозяйски входит в пустую, сверкающую свежей краской квартиру. Стоит, осматривается. Вынимает из бумажника небольшую фотокарточку Кати, прикалывает ее к стене. Потом отходит, смотрит издали на карточку.

И, кажется, от присутствия этой маленькой фотографии пустая комната наполнилась светом, стала уютной, обжитой... Со стены улыбается Алексею Катя...

* * *

Катя стоит у абонементного столика в библиотеке клуба.

— Видите ли, у нас этой книги всего три экземпляра. И все они на руках,— говорит библиотекарша.

— Я уже целый месяц жду. Книга мне очень нужна.

— В чем дело? Почему не можете обслужить абонента? — начальственным тоном говорит подошедший Вениамин Семенович.

— Товарищ Травникова просит книгу академика Тарле о Севастопольской обороне. А у нас все экземпляры на руках.

— Всего и горя? — Вениамин Семенович любезно оборачивается к Кате.— Это мы сейчас уладим. Пойдемте со мной. Я вам дам свой личный экземпляр.

Вениамин Семенович открывает дверь в свой кабинет. Вежливо пропускает вперед Катю:

— Прошу вас.— Войдя в кабинет: — Садитесь, пожалуйста.— Вениамин Семенович проходит к книжному шкафу. — Книга, которую вы просите, подарена мне самим автором.

— А вы знакомы с академиком Тарле? Вы историк? — удивляется Катя.

— Историк? — Вениамин Семенович как бы сконфужен.— Нет, я представитель вымирающей категории людей. Я — романтик! И, знаете, вы первая представительница прекрасного пола здесь, на Ладе, с которой я почему-то откровенен, вот так, сразу, с первой же встречи.— Вениамин Семенович роется в книжном шкафу.— Вот вы спросили: знаком ли я с Евгением Викторовичем Тарле? А с кем я не знаком! Я был в дружеских отношениях с Алексеем Николаевичем Толстым. Не раз бывал у Константина Сергеевича Станиславского дома. Часами играл на биллиарде с Владим Владимычем Маяковским... Пожалуйста, вам книгу.

— Спасибо,— говорит Катя вставая.

— Я вижу, вы интересуетесь историей? Прошу вас побывать у меня дома, познакомиться с моей личной библиотекой. Я живу тут недалеко: улица...

— Я не знаю... Мне как-то неудобно.

— Ну, что вы! Неудобно! Конечно, дружба между людьми развивается постепенно. Но ведь эволюция не единственный путь развития. Диалектика признает закономерным и скачкообразное развитие...

— Знаете что, лучше... лучше вы приходите к нам. И... и мама будет очень рада познакомиться с вами,— беспомощно лепечет Катя и, протянув руку Виниамину Семеновичу, уходит...

* * *

Новая квартира Алексея уже обставлена.

Диван, книжная полка, два кресла, круглый стол. Лида стелет в соседней комнате постель. Тоня ставит на круглый стол вазу с цветами. Алексей ходит по комнате, не зная, к чему приложить руки.

— Сюда надо провести радио,— деловито говорит Тоня.

— Это ты уже говорила. Сделаю потом,— нетерпеливо прерывает ее Алексей.

Смотрит на часы: без четверти семь.

Заходит в другую комнату.

— Дело не в квартире, Алешенька! — говорит Лида, заправляя кровать. — Дело в счастье... С милым рай и в шалаше.

— А где мама? — спрашивает Алексей.

— На кухне.

Алексей проходит на кухню. Агафья Карповна наводит какие-то последние штрихи убранства.

— Мама, ты оставишь батю без ужина.

— Верно, Алешенька, пора мне! Ну,— оглядывается она,— кажется, все.— Агафья Карповна выходит в переднюю.— Пойдемте, Лида, Тонечка!

— Я еще побуду здесь, мамочка,— заявляет Тоня.

— А чего тебе здесь делать? — злится Алексей.

— Ну, Алеша, а мне хочется...

— Тебе хочется! Давай, иди маме помогать. Видишь, устала за день.

— Пойдем, пойдем, Тонечка. Непонятливая ты! Он же на часы все поглядывает! — усмехается Лида.

— А-а! Ты ждешь эту Катьку! — показывает Тоня на фотокарточку.—Фу!

Агафья Карповна, Лида и Тоня уходят. Алексей остается один.

Семь часов тридцать минут.
Алексей стоит у окна, смотрит на улицу.

Восемь часов.
Алексей сидит за столом, нервно курит.

Десять часов.
Алексей лежит на диване, спит...
Вдруг он просыпается, испуганно смотрит на часы, вскакивает, выбегает на лестницу, звонит в свою квартиру. Звонок действует.
Схватив кепку с вешалки, Алексей захлопывает дверь и убегает вниз по лестнице.

* * *

Алексей мчится наверх по чужой лестнице. Останавливается у двери, на которой прибита табличка: «Маргарита Степановна Травникова». Звонит.
Дверь открывает пожилая женщина в строгом темном костюме.
— Алеша?.. А... а где же Катя? — удивляется она.
— Разве ее нет дома?
— Она мне сказала, что идет с вами в театр.
— В театр? — Алексей растерян. — Нет, мы в театр не собирались... то есть собирались, но не пошли...
— Не понимаю. Где же Катя? А что мы стоим на лестнице. Заходите, Алеша, посидите.

* * *

Улица у дома Кати. Идут Катя и Вениамин Семенович. Вениамин Семенович декламирует:

И каждый вечер в час назначенный,
Иль это только снится мне,
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

— Блок, Катюша, великий Блок... Итак, завтра, в час назначенный. Я уже договорился с директором, он откроет нам фонды — особые склады музея. Я вам покажу там гравюры Шарля-Баттиста де Тасиньи-младшего...
Они подошли к подъезду, остановились. Вениамин Семенович подносит к губам руку Кати...

Алексей спускается по лестнице. Навстречу — Катя.
— Катюша!
Катя вздрагивает.
— Напугал! Разве так можно?
— Катюша, почему ты не пришла?
— Куда?
— Как куда?.. Квартиру смотреть...
— Ой, я забыла! Прости, Алеша.— Катя искренно огорчена.— Совершенно вылетело из головы.
— А твоя мама сказала: ты в театре, да еще со мной!
— А-а!.. Это я ей так сказала, чтобы не беспокоилась.
— А я тебя ждал... С семи часов. Может быть, завтра зайдешь?

— Завтра? Хорошо! — И вдруг Катя спохватывается.— Нет, я завтра не могу. Заболела Нина Бабочкина, моя школьная подруга. Она теперь на другом конце города, на Северном шоссе живет. Родители на курорт уехали. Лежит одна. Мне нужно ее навестить.

— Вместе поедем!

— Что ты, что ты, Алеша! У нее ангина. Температура 39. Еще заразишься... Я лучше приду к тебе, как только смогу...

— Ладно, подожду, когда сможешь. Только разговор у нас будет очень важный...

Не попрощавшись, Алексей бежит вниз по лестнице.

А Катя остается стоять в полном смятении чувств.

* * *

На зеленом сукне большого стола лежат макеты секций корабля. Чьи-то проворные руки берут их одна за другой, собирают корабль. Антон Журбин (слышен только его голос) объясняет:

— Предварительная сборка этих секций будет происходить в цехах. На стапеле, как видите, остается только соединить их — и корабль готов.

И, действительно, на столе стоит собранный на наших глазах макет корабля.

Все это происходит в кабинете директора завода. Вокруг стола, кроме Антона Журбина, стоят Иван Степанович Жуков, Горбунов, несколько инженеров, среди них Скобелев.

— Как на конфетной фабрике! — восторженно замечает один из присутствующих.

— Обертывай целлофаном да и на витрину! — с некоторой иронией говорит другой.

— Если б это было так! — прерывает Антон.— Вот вчера я поднялся на кран, на «голубятню». Старый у нас завод. Как муравейник! Без расчета на будущее строился. Вот и придется корпусной цех раздвинуть, заготовительные цехи и мастерские вытянуть в одну линию, через них провести пути непрерывного потока материалов, заготовок, собранных секций... И все к стапелю, к стапелю.

— Вот замечательно! — восклицает директор. — Сделать бы все это — помолодеет наш завод! Все помолодеем!

— Нет, Иван Степанович! Одностороннее увлечение внешней перестройкой опасно! — возражает Антон.— Вы не учитываете тех перемен, которые произойдут в самых сокровенных глубинах заводской жизни. Могут случиться неслыханные неожиданности.

— Какие там неожиданности, — отмахивается директор.

— Мы можем потерять наши основные кадры, наших мастеров, умельцев...

— Да... Роль мастеров в цехах сильно увеличится, — говорит один из инженеров. — Туго им придется.

— А на стапеле? На стапеле тем более! — подхватывает Жуков. — Поточно-позиционный метод... На днях я имел очень знаменательную в этом смысле беседу с мастером Басмановым. Люди понимают, какая большая ответственность ложится на них, и вот не всегда чувствуют себя внутренне подготовленными к ней. А мы, вроде, ждем чуда! Тут у меня много претензий к вам, товарищ Горбунов, к завкому. Возьмите наш клуб! Ну, что он делает?..

— Как же, завклубом произнес на митинге речь, — иронизирует Иван Степанович.

— Вот именно речь... «Под руководством завкома» и т. п. А на деле? На деле наш клуб превратился в заштатное кино, в танцовальную площадку. И все...

— Что верно, то верно, — устало соглашается Горбунов. — Этот Вениамин Семенович за все требует дополнительной оплаты...

— А вы выставьте его вон! — энергично заключает Жуков и оборачивается к Антону: — Макет этот сделан по вашему заказу?

— Да.

— Иван Степанович! — обращается Жуков к директору завода.— Есть у нас Бюро технической информации или нет? Разве не оно должно было додуматься такой макет создать, учить на нем людей?

— Бюро технической информации — это я! — выходит вперед Скобелев. — Да, да! Один, в единственном числе! Я — весь штат этого учреждения! Ну, и что я могу, скажите пожалуйста, сделать один?

— Работать! — резко отрезает Жуков.— Работать хотя бы за одного человека.

— Согласитесь, это не чрезмерное требование, — замечает Антон, иронически улыбаясь.

Входит секретарша директора:

— Иван Степанович, вас ждет товарищ с направлением из министерства.

— Мы, кажется, кончили? — спрашивает Иван Степанович собравшихся. — Просите! — говорит он секретарше. — Куда же вы, товарищ Жуков? Вместе бы побеседовали с товарищем...

— У меня сейчас парторги цехов соберутся, — отвечает Жуков.

Навстречу покидающим кабинет входит Зина Иванова — девушка тоненькая, хрупкая на вид. Густые светлые волосы перехвачены на затылке черным шелковым бантиком.

Зина роется в сумочке, достает какие-то бумаги, передает их директору.

— Да вы садитесь! — приглашает Иван Степанович.

Зина садится в глубокое податливое кресло, стоящее боком к директорскому столу, и сразу оказывается маленькой девочкой, подбородок которой еле-еле достигает края стола.

Пробежав глазами бумажку, директор обращается к Зине:

— На какую же работу вас назначить?

— Мне сказали в министерстве, что завод переходит на выпуск цельносварных кораблей. Назначьте меня на сборку первого такого корабля. Я технолог-корпусник...

— Так-так... — задумчиво произносит Иван Степанович. — Технолог-корпусник! Думаете, что сможете работать мастером на сборке?

— Уверена, а не думаю. Так и в путевке министерства написано...

— В путевке министерства!.. А скажите, тот, кто подписывал вашу путевку, он хорошо знает вас? Старый ваш знакомый?

— Не понимаю! — Зина встает. В глубоком кресле она чувствует себя неуверенно.

Директор нажимает кнопку и говорит вошедшей секретарше:

— Вызовите ко мне Скобелева.— Потом снова обращается к Зине:—Сказано в дипломе технолог-корпусник, работникам отдела кадров и горя мало! Назначить мастером на стапель! А знают ли они, что такое мастер на стапеле? Вас, если не ошибусь, зовут Зиной? Так вот, не обижайтесь, Зина: у меня две дочки с такими же, как у вас, бантиками в косичках. И мне, откровенно говоря, страх думать, что им можно доверить корабль...

— Если это мешает...

Зина торопливо развязывает свой бантик.

— Вот видите, вы обиделись. Конечно, вы кончили институт с отличием и имеете все права работать у нас. Но сначала давайте подумаем, где именно лучше всего работать вам.

— Я уже думала, много думала. — Зина комкает в руках свою ленточку. — Я хочу работать на стапелях...

В кабинет входит Скобелев с толстыми папками подмышкой:

— Вы просили материалы о работе бюро?..

— Да, да, — Иван Степанович отстраняет папки. — Вот что, товарищ Скобелев. Покажите товарищу Ивановой наш завод. — Директор оборачивается к Зине. — А потом мы встретимся еще раз...

— Ну что ж! Тогда — в вояж! — произносит приободрившийся Скобелев, выходя вместе с Зиной из кабинета.

Только теперь замечает Иван Степанович на своем столе оставленный Зиной шелковый бантик и, усмехнувшись, прячет его в ящик.

* * *

На разметочном столе раскинут большой лист корабельной стали с меловыми отметками будущих отверстий под заклепки. Молодая женщина в синем комбинезоне, Дуняша Журбина, сидит на листе, стирает тряпкой отметки и, глядя на чертеж-синьку, заменяет их новыми кружочками.

У другого разметочного стола мрачный, спиной к Дуняше, стоит дед Матвей.

К столу подходит разъяренный мастер Басманов.

— Чего ж это у вас такое-то? — дискантом вскрикивает он. — Чего же это будет-то, красавица милая? Мы эти листы ждем, ждем, а она тут прохлаждается. Когда же это их нам обработают? И что думают люди? Что думают?..

— Не сердитесь, дядя Саня. Ошибка вышла, исправляю. Сейчас на сверловку отправим.

— Для тебя это сейчас, а для меня — простой! Вот как это называется.

— Я же не нарочно... Говорю, ошибка вышла!

— Ошибки, они не сами по себе выходят. Их кто-нибудь делает, а сделал ошибку — брак. Слыхала такое слово? Брак! Вот пожалуюсь Илье: может, скажу, невестушка твоя и знаменитых внучат тебе рожает, а вот на работе — бракоделка!

— Ну что ты раскричался тут, — вмешивается дед Матвей. — Брак этот — мой! Она исправляет... Понял, голова?

Басманов сразу осекся, изменил тон:

— Как твой? Да что ты, Матвей Дорофеевич! Первый разметчик завода!

— Был первый. А теперь... не первый, — с горечью говорит дед Матвей. — Не поспеваю. И получается... Как его... бракодел-то, получается, я!

Дед Матвей прячет под насупленными густыми бровями глаза, может быть, полные слез обиды.

— Ну чего там, Матвей Дорофеевич, на себя наговаривать. Промашка, ошибка. Ее ведь и исправить можно.

— Ошибку-то исправишь. Годов не убавишь...

К разметочному столу подходят Зина и Скобелев.

— Это — разметка, — говорит Скобелев тоном завзятого гида, — как бы это вам объяснить? Ну, прежде чем раскроить сукно для пальто или юбки, материю прочерчивают мелом по выкройке...

Зина прерывает:

— Во-первых, я знаю, что такое разметка. Во-вторых, нельзя ли без портновской терминологии.

— Полагаю, так понятнее, — отвечает Скобелев.

* * *

Зина и Скобелев входят в корпусной цех.

Освещенные багровым пламенем, останавливаются у нагревательной печи.

— Сердитесь на меня, Зинаида Павловна, совершенно напрасно Ну, конечно: романтика стапелей, шум, грохот, посвист морского ветра— и вы строите корабли! Сам думал так когда-то... Но... Знаете, как может случиться? Сидеть вам, как и мне, где-нибудь в канцелярии и подшивать входящие и исходящие...

— Ну, знаете ли?! — Зина возмущена. — Это философия обреченности. Она мне противна!

— Того и гляди направят вас ко мне, в Бюро технической информации. Весьма тихая гавань для горячих голов... — саркастически улыбается Скобелев.

— Какие глупые шутки! — Зина резко поворачивается к Скобелеву. — Знаете что, оставьте-ка свои наставления и портновские комментарии при себе. Дальше я пойду одна!

Зина быстрым шагом, почти бегом выходит из цеха.

* * *

Размахивая полами пальто, она легко бежит по дощатому трапу на стапель и едва не сталкивается с Ильей Матвеевичем.

— Что так быстро и куда? — шутя, загораживает он ей дорогу. — Откуда такая стрекозиха?

— Я не стрекозиха, а инженер. Мне нужен начальник стапельного участка.

— Здравствуйте. Я и есть начальник участка. Журбин Илья сын Матвеев...

— Иванова. Директор велел мне познакомиться с заводом. Я уже побывала во всех цехах. И вот...

— Ну что же! Пойдемте.

Илья Матвеевич и Зина идут по лесам вдоль борта.

— Какая у вас специальность? — осведомляется Илья Матвеевич.

— Думаю, что буду работать на стапеле. На вашем или на другом. Я технолог-корпусник.

— Ишь ты, технолог-корпусник! — с усмешкой повторяет Илья Матвеевич.

Илья Матвеевич и Зина подходят к рабочему месту Алексея и останавливаются за его спиной. Подручный еле поспевает хватать клещами раскаленные стержни у горновщиц и вколачивать их ручником в отверстия, просверленные в листе; бригадир-клепальщик Алексей немедленно приставляет к ним свой пневматический молоток. Каждое движение Алексея точно рассчитано, будто руки и молоток составляют единое целое.

Но вот Алексей подает знак, и работа бригады прекращается.

— Ой, я вас знаю! — радостно восклицает Зина. — Видела ваш портрет на Доске почета. «Лучший клепальщик Алексей Журбин». Здравствуйте!

— Значит, похож? — самодовольно улыбаясь, Алексей пожимает ей руку.

— Сразу узнала. Вместе будем работать.

— А какая у вас специальность?

— Например, могу клепать.

— Это вы бросьте! — усмехается Алексей. — Клепать?!

Зина поднимает молоток с подмостей.

Илья Матвеевич весело подмигивает соседям Алексея, тоже клепальщикам (среди них и Петухов). Те подходят, окружают Алексея и Зину.

— Боитесь, что-нибудь испорчу? — спрашивает Зина.

— Руки свои испортите, чего же еще! — вместо Алексея отвечает Илья Матвеевич.

— Вы думаете?

Зина смело нажимает на курок, и молоток бьется, стрекочет в ее руках. Но вместо аккуратной заклепки получается бесформенная лепешка... Зина берется за вторую заклепку. Опять неудача... Илья Матвеевич досадливо почесывает за ухом. Володя Петухов, стоящий рядом, усмехается.

Перемигивания, пожимания плечами...

— Лучше уж за горновщицу встала бы девушка, кричит на ухо соседке одна из горновщиц. — А то сразу же за молоток ухватилась.

— Что такое? — Зина останавливает молоток. Она сконфужена. — Ничего не понимаю.

— Молоток виноват! — с издевкой заявляет Петухов и хохочет.

— И чего ты ржешь? — неожиданно резко отрезает Алексей. — Конечно, молоток виноват. Он же реконструированный. Она этого не знает. — Алексей берет молоток из зининых рук. — Извините, не предупредил вас. Кое-что я тут изменил в конструкции.

— А вы мне не говорите «кое-что». Скажите, что именно, — сердится Зина.

— Очень просто. По моему предложению переустроено...

— Ну, это не так просто! — вмешивается Илья Матвеевич. — И долго объяснять. Еще успеете, время будет.

— Но, право, мне очень обидно. Я заклепки испортила...

— Не беда, срубит! Не расстраивайтесь, — говорит Илья Матвеевич, ведя Зину дальше по лесам.— Вы же инженер, дело знаете, так сказать, теоретически. А тут — практика. Она годами дается. И не каждому.

Илья Матвеевич привел Зину под днище корабля.

— Теперь, можно сказать, мы прошли весь круг стапельных работ. Спросить вы ничего не спросили у меня. Стало быть, все ясно?

— Да вроде бы все ясно, Илья Матвеевич. Все в отдельности. А строительство корабля в целом все-таки не могу охватить. Понимаете, в целом...

— В целом! Когда меня начальником поставили, это было лет пятнадцать-шестнадцать назад, я тоже не сразу охватил его в целом. Это с годами приходит...

— Ну и утешили! Пятнадцать лет! Столько ждать!

Илья Матвеевич усмехается:

— Вон идет... Саня! — зовет он Басманова и продолжает, указывая на него: — Сорок два года Александр Александрович Басманов на стапелях. А мастером когда стал? Двадцать лет всего!

— Учился бы, раньше стал, — ворчит подошедший Басманов. — А годами-то что хвастать? От годов этих только стареешь, а не умнеешь.

— Ну и ёрш ты, Саня! Значит, что? Вот Зинаида Павловна кончила институт, значит, сразу и в мастера?

— А что? Конечно, в мастера! У профессоров училась, академиков, поди, слушала...

— Академиков! — не сдается Илья Матвеевич. — Вот пусть у старых мастеров поучится, на практике... Человек созреть должен. Клепальщиком и то не вдруг сделаешься. Верно, Зинаида Павловна?

— Больно важный ты, Илья. А может, не ей у нас, а нам у нее учиться надо, — хмуро замечает Басманов.

Из-за кильблока выходит Антон:

— Что ж это вы, начальники-мастера, делаете? У вас сверловщики между днищами крючком согнувшись работают.

— Ты, Антоша, не шуми, это наше с Саней изобретение. Мы тут дополнительную обшивку ставим,— указывает Илья Матвеевич на днище. — Новые листы подожмем и сразу через два по старым заклепкам и сварим. Точность — дальше некуда!

— Так до потопа строили ноев ковчег... Рассчитать надо было. В сто раз проще, дешевле, быстрее...

— Ну, ну, ты нас не учи. — Илья Матвеевич подмигивает Зине и кивает головой на Антона.— Во, яйца-то курицам как лекции читают...

Раздается гудок на обеденный перерыв.

* * *

Заслышав гудок, Алексей прекращает работу и бегом спускается по трапу.

Входит в пустующую отцовскую конторку. Берет трубку телефона:

— Чертежную конструкторского бюро! — И вдруг меняет голос: — Попросите Катю Травникову. Что? А не все ли равно, кто говорит? Это я часто звоню? Простите, это говорит... Лебедев. И звоню я в первый раз... Как нету ее? Алло, послушайте...

Но, видно, там, в чертежной, не отвечают. Алексей бросает трубку и выбегает из будки.

Алексей бежит по заводскому двору.

У здания с табличкой «Конструкторское бюро» он резко останавливается.

Из дверей бюро выходят Катя и Вениамин Семенович. Вениамин Семенович протягивает ей апельсин. Катя отрицательно качает головой. Вениамин Семенович кладет апельсин ей в карман.

* * *

Алексей медленно возвращается к своему рабочему месту. Там ждет его щеголевато одетый молодой человек с фотоаппаратом через плечо.

— А, товарищ Журбин! Здравствуйте!

— Здравствуйте!

Алексей садится и в мрачном раздумье смотрит в морскую даль, виднеющуюся со стапеля.

— Так как же, Алексей Ильич, насчет «выходного дня стахановца»? Редакции очень нужен такой фотоочерк. Давайте в это воскресенье и займемся... Согласны?

— На заводе стахановцев много, — отвечает Алексей. — Почему меня?

— В завкоме вас назвали, в комитете комсомола. И в дирекции. Двенадцать фото во всесоюзном журнале. Миллионы людей будут любоваться... Я вас так сниму!.. Начнем с утреннего завтрака, потом...

Слушая, Алексей досадливо морщится, потом вдруг что-то решает.

— Ладно! Приходите в воскресенье.— Он берет свой молоток и, прежде чем нажать на курок, бормочет: — Пусть она увидит. Пусть...

И вот застрекотал молоток в его руках. Загудело, загремело, загрохотало вокруг, ожило на стапеле...

* * *

...И резкий переход в абсолютную тишину.

Бюро технической информации. Зина сидит за столом, уныло перелистывает бумаги, подшитые в папке. Старая уборщица тетя Лиза стирает пыль с полок, на которых уставлены устаревшие технические «новинки».

— Шли бы вы гулять, барышня. Что тут сидеть?..

— Я работать приехала, а не гулять, — резко отвечает Зина.

Входит Скобелев.

— А, Зинаида Павловна! Значит, я оказался пророком? Рухнули ваши радужные мечты! Запекли вас в канцелярию...

— Оставьте меня в покое! — решительно заявляет Зина и отворачивается.

— Э, нет! Нельзя так разговаривать со мной, я все-таки ваш начальник. Вы, кажется, были одержимы жаждой деятельности? Что ж, действуйте, Зинаида Павловна! — обводит он рукой шкафы, стоящие вдоль стен, щиты с диаграммами. — А я пойду! Я давно понял: всяк входящий сюда оставь надежды... Впрочем, может быть, у вас вопросы имеются ко мне?

— Имеются! Вы говорили директору о таком состоянии дел в вашем бюро?

— С директором, допустим, я не на слишком короткой ноге. Но со многими другими говорил.

— Например, с заведующим клубом?

Тетя Лиза собралась было уйти из комнаты. Ее остановил насмешливый взгляд Скобелева.

— Это вы, тетя Лиза, информируете Зинаиду Павловну? Похвально!

И вдруг взорвалась тетя Лиза:

— Мы народ маленький, незаметный, Евсей Константинович, обслуживающий персонал называемся. А все видим, все понимаем и каждому свою цену даем! — решительно заявляет она.

— Пожалуйста, — саркастически усмехается Скобелев. — Прошу вас, Зинаида Павловна, и впредь пользоваться информацией тети Лизы. Весьма надежный источник.

Демонстративно поклонившись, Скобелев выходит из бюро.

— Теперь до конца дня не появится! — вслед ему говорит тетя Лиза. — Говорю же, как пойдет к дружку своему, Вениамину Семеновичу, так сядут вдвоем и ногами качают. И этот качает и тот качает. Оба качают... Да и что тут ему делать? Никому это бюро не нужно, никто за день и не зайдет!

На этих словах входит Виктор Журбин.

— Здравствуйте! — говорит он еще на пороге. — Кто бы мне помог тут в одном деле. Заведующего нету?

— Заведующего сейчас нет, — отвечает Зина. — Но я тоже инженер. Проходите, садитесь.

Тетя Лиза удивленно пожимает плечами и выходит из комнаты. Когда она отворяет дверь, в окно врывается ветер и со стола Зины слетает какая-то бумажка.

Зина наклоняется, чтобы поднять бумажку, шарит рукой по полу и вдруг вскрикивает, по-детски тянет палец в рот...

— Ну-ка покажите, что у вас там? — Виктор берет руку Зины в свои сильные пальцы. — Заноза! Не беда, сейчас вытащим.

Нащупав булавку за отворотом куртки, он легко извлекает занозу.

— Вот мы и познакомились, — говорит он, — Виктор Журбин.

— Журбин? Сколько же на заводе Журбиных? Я здесь недавно, а уже двоих знаю.

— Еще многих узнаете. Про нас говорят, что мы одни, семьей, корабль построить можем. У нас — сварщики, клепальщики, мастера, даже свой технолог есть. Я вот — столяр! И песни у нас свои. Музыку Костя сочиняет, а стихи — это уж я.

— До чего же интересно! А какие стихи?

— Какие? Ну, вот...

В холодных чужих океанах
Под огненным флагом плывут корабли.
Во всех пристают они странах
Вдали от отцовской земли...

и так далее, словом, ерунда! — смущенно улыбается Виктор.— Вы меня простите, наболтал тут, а вам, наверно, и некогда... Пришел-то по делу.

— Пожалуйста, я вас слушаю.

— А дело у меня вот какое. Столярное ремесло, все равно что гончарное, — самое древнее! Все вручную да вручную... Вот я и хочу тут кое-что поломать. Хочу, в общем, станок построить, чтобы выполнял все, какие есть, столярные операции.

— Очень интересная мысль! — горячо поддерживает Зина.

— Мысль-то что? Тут важно конструкцию верную создать. Нужен мне обзор опыта и достижений в этой области, понимаете ли, во всесоюзном масштабе, чтобы снова не изобрести самовар или велосипед...

— Хорошо. Литературу я вам подберу. И постараюсь сделать это как можно скорее.

— Вот это правильное слово: как можно скорее! Брат мой, Антон, рассказывал — большие дела задуманы.

— Знаю. Новый тип корабля.

— Вот видите? Сколько новых моделей понадобится? — Виктор встал. — Так надеяться?

— Все, что в моих силах, сделаю! — горячо говорит Зина.

Крепкое рукопожатие.

* * *

Новая квартира Алексея залита лучами яркого летнего солнца.

Алексей, одетый празднично, накрывает стол к завтраку. Он ждет фоторепортера. Ставит бутылку вина, закуски, яблоки в вазе, цветы в кувшине. Отходит, осматривает, потом что-то поправляет на столе.

Раздается звонок в передней. Алексей выходит и сразу же возвращается, изумленный, в сопровождении отца и Басманова. В руках Басманова — большой рулон бумаги.

— Вот, Саня, полюбуйся, как сынок батьку встречает, — говорит нарочито весело Илья Матвеевич, оглядывая стол.— Садись-ка, подкрепимся!

— Можно и подкрепиться,— соглашается Басманов.— Время, в общем-то, к обеду...

— Садись, садись, Саня. У нас тут, Алешка, разговор один. Не помешаем тебе?

— Ну что ты, батя?

— Какой разговор? — удивляется Басманов, наполняя рюмки.

— Правильно ты говорил тогда, Саня. Признаюсь! Молодые теперь всюду поспевают. Узнал вчера в завкоме... Знаешь, какую штуку он придумал? — жест в сторону Алексея.— «Образцово-показательный выходной день знатного стахановца»! Слава на весь Советский Союз! Алексей Журбин завтракает! Видишь, тарелки от матери притащил. Алексей Журбин вертится на турнике на заводском стадионе! Стало быть, голый, в одних трусах, — тоже на весь Советский Союз! Тебе, старому, ведь такое и на ум не придет!

— Так ведь, батя... — пытается прервать отца Алексей.

— Ты погоди... Вот, Саня, двенадцать карточек, и на всех Алексей Журбин! А как пришла слава к стахановцу Алеше Журбину? Кто надоумил изменить конструкцию молотка? Инженер Корнеев. Он, Алешка, забыл про то, а я помню! Кто ему помог по-новому организовать работу бригады? Мастер Басманов. Он, Алешка, забыл про то, а я помню. — Илья Матвеевич закашлялся. — Налей-ка, Саня, еще по одной. В горле сохнет от такого разговора.

Басманов снова налил рюмки и потянулся к закускам.

— Он верно говорит, Алешенька. Рабочая слава не на голом месте растет. Ее не в одиночку, а сообща выращивают. Вокруг тебя орлы, тогда и ты орел. А если, скажем, окружают тебя сверестелки, и ты среди них высоких полетов не увидишь... Это я к примеру говорю.

— Вы меня прорабатывать пришли?

— Ага, Алешенька, прорабатывать,— миролюбиво подтверждает Басманов и кладет на тарелку ломоть ветчины.— Никто же тебе такого, кроме нас, не скажет. Ни профсоюзы, ни администрация. Они тебя до небес вздымают... А мы-то, старые, мы всякие полеты видывали. Мы-то чуем, кто как летает. Кто и впрямь крепко в выси держится, а кого этак попутный ветерок взметнул.

— На попутный ветер не надейся,— продолжает Илья Матвеевич. налегая на закуски.— А то через год о тебе и помину не будет. Одни журнальчики с картинами останутся в сундуке. Тогда и любуйся... Сколько на твоих, Саня?

— Одиннадцать, Илюша. Ровненько.

— Самое время. Где радио-то у тебя? — спрашивает Илья Матвеевич Алексея.— Включи-ка!

— Не надо, батя.

Но Илья Матвеевич сам увидел штепсель, подошел, включил.

Голос женщины-диктора объявляет:

— Одиннадцать часов, одна минута. Передаем записанную на пленку беседу знатного стахановца Кораблестроительного завода Алексея Журбина: «Мой метод». У микрофона Алексей Ильич Журбин.

И раздается неестественно бодрый, удивительно неуместный в этой обстановке голос Алексея:

— Модернизированный мною пневматический молоток и новый метод распределения труда в бригаде дали мне возможность добиться значительных показателей. За короткий срок я сумел доказать...

Алексей встает и зло выдергивает вилку из штепселя.

— Что? Аж самому тошно,— усмехается Илья Матвеевич.— Ты вот выдернул, а люди эту твою похвальбу слушают. Слушают и думают: до чего же измельчал Алешка Журбин! Все я да я. А рабочий класс, он, брат, особенный. Он, понимаешь, плечом к плечу по земле идет... На нем ответственность какая!

— А знаешь, какая ответственность? — подхватывает Басманов. — В наши с твоим батькой молодые времена плакат такой висел в клубах: земной шар, весь цепями опутанный, и рабочий кувалдой по цепям этим кроет смаху, только брызги железные летят... Тридцать лет я берегу этот плакат. — Басманов встает, разворачивает рулон, осматривается, идет к стене, где висит портрет Алексея, и накалывает плакат прямо на портрет.— За тем и живем, за то и бьемся — сорвать эту оплетку с земного шара... Вот наш портрет!

— Запомни, Алексей,— говорит, вставая, Илья Матвеевич.— С кувалдой в руках, да по цепям, по цепям!..

— Это тебе подарок на новоселье. Пойдем, что ли,— говорит Басманов, сразу перейдя на будничный тон.— Спасибо, Алешенька, за угощение...

...В передней, собираясь уже выйти из квартиры, Илья Матвеевич ткнул кулаком в бок Алексея:

— А в общем-то мы поздравлять тебя приходили. Вчера в завкоме итоги подбили... По соревнованию месячную программу Алексей Журбин на пятьсот двадцать процентов выполнил.

— Молодец, Алешка,— одобряет Басманов.— Хорошо работаешь.— И, уходя, добавляет: — На свадьбу-то пригласишь?

Старики дружески потолкали Алексея в бока и вышли.

...Алексей возвращается в комнату.

— Измельчал?!

Быстро убирает все со стола, сует в шкаф, как попало. Снимает галстук, бросает на диван.

Раздается звонок.

...Алексей открывает входную дверь.

— Здравствуйте! — говорит фоторепортер улыбаясь.— Погодка подходящая! Извините, что опоздал...

— Я тоже извиняюсь,— отвечает Алексей.— Ничего у нас не выйдет!

* * *

Дед Матвей входит в кабинет директора завода.

— Здорово, Иван Степанович! Звал меня?

Директор встает, выходит из-за стола, жмет руку деду Матвею.

— Здравствуй, Матвей Дорофеевич. Садись!..

— Чего там — садись. Говори, зачем понадобился, да и пойду. Не привык я в кабинетах рассиживаться!

— Прикажешь и мне, значит, стоя разговаривать? — шутит директор. — Я-то ведь привык рассиживаться!

— Ну так садись, раз привык.— Дед Матвей опускается в кресло, стоящее перед директорским столом.

Иван Степанович садится напротив, в другое кресло.

— Да-а-а! Вот ведь какое дело, Матвей Дорофеевич. Время летит, летит. Помнится, был ты у нас бригадиром первой ударной бригады... В те времена я секретарем комсомольской организации бегал по цехам, Ванюшкой Сергеевым!

— Издалека начинаешь,— мрачнеет дед Матвей.— Давай уже прямо. Нечего нам с тобой дипломатию крутить. Как это они говорят: с «преамбулы» начинать... Говори, зачем звал.

Иван Степанович мнется:

— Тебе, Матвей Дорофеевич, если не ошибаюсь, семьдесят пять лет...

— Ошибаешься. Семьдесят восемь.

Дед Матвей встает, медленно идет в дальний угол кабинета и, остановившись спиною к директору, говорит:

— Знаю, куда гнешь. Стар стал, отстаешь, мол, путаешь в разметке, Матвей Дорофеевич. Так?

— Ну, не совсем так, Матвей Дорофеевич...

— А ты сахару не подсыпай. Сыпь с перцем. Я правды не боюсь. Жаловался кто на меня?

— Что ты, Матвей Дорофеевич! Кто посмеет на тебя жаловаться! Ты всему заводу «дед Матвей»!

— Стало быть, сам приметил, что задерживаю работу... Верно! — дед Матвей не без горечи усмехается.— Как это там про мартышку, которая к старости глазами слабнуть стала?.. Ну, а что прикажешь делать?

Дед Матвей справился с собой, возвращается на прежнее место.

— Сам знаешь, Матвей Дорофеевич, — продолжает директор. — Теперь темпы будем наращивать, все производство перестраивается по проекту твоего же внука Антона. Так что...

— Что там внук? Не он — другой бы перестраивал, раз дело такое подоспело. Говори, чего надумал. В сторожа меня определишь, в вахтеры?

— В вахтеры! Скажешь тоже, Матвей Дорофеевич. Твоя жизнь для нас всех живая биография рабочего класса. Разве мыслимо, чтоб она уперлась в сторожа да в вахтеры. Ну и сказанул — в вахтеры... — Директор берет со стола какую-то заранее заготовленную бумажку. — Живешь ты в хорошей, всем обеспеченной семье, вырастил целый взвод рабочих людей. Да и государство обязано о тебе заботиться. А завод и подавно не забудет своего Дорофеича..

— На пенсию не пойду! — решительно прерывает директора дед Матвей. — Мне без работы, без завода — во!

Он полоснул себе по горлу пальцем...

— Разве ж я о пенсии... — Директор в замешательстве.

— О чем же?

— Вот хочу посоветоваться с тобой. Как ты думаешь?

— Плохой я тебе советчик в таком деле. Тебя в директора над нами поставили. Сам решай, помозгуй. А мое дело... мое дело маленькое: ать-два — подчиняйся... Прощай, Иван Степанович.

Дед Матвей встает, молча пожимает руку директора, уходит.

Директор бросает скомканную бумажку в корзину и берет трубку телефона:

— Дайте шестой номер. Товарищ Жуков? Только что говорил с дедом Матвеем. Ты прав, об этом не может быть и речи. Что? И о том тоже. Надо бы посоветоваться, как быть со стариком. Когда зайдете? Хорошо. Буду ждать.

* * *

— Не хочу, понимаешь, не хочу, чтобы меня, как отца твоего, вызвали среди рабочего дня да и сказали: уйди, старик, в сторону, мешаешь...

Басманов и Илья Матвеевич снова стоят в боевой позе и сверлят друг друга пылающими глазами. Басманов резко поворачивается и отходит к окну конторки. Оттуда виднеются пустующие, неживые стапеля, в беспорядке заваленные сосновыми брусьями, досками, трубчатыми звеньями металлических лесов.

— Вот! — указывает он на пустующий стапель. — Ушел в море-окиян мой последний корабль. Уйду и я...

— Дезертировать с трудового фронта?! Не выйдет, не пущу! — кричит Илья Матвеевич.

— Никуда я не дезертирую. Уйду в док, по ремонту. Еще пригожусь... А вот ты ершишься, не видишь, что и по твоим корням уже тюкают топориками. Старое сухое дерево — его из леса вон, на дрова.

— Как рассуждаешь! Как рассуждаешь! Коммунист!..

Басманов садится за стол и сразу заговаривает с иной, совершенно спокойной интонацией:

— Я, Илюша, по-коммунистически и рассуждаю: старое должно уступать новому, молодому, передовому.

— Старое, когда оно уже отжило, когда мешает новому, — сердито парирует Илья Матвеевич.— А ты что, отжил? Мешаешь?

— Отжить не отжил, а место свое понимаю... Умный ведь человек, как сам не сообразишь, что уходить надо во-время, подобру-поздорову, не ждать, пока отставку дадут.

— Какую еще отставку? Плетешь...

— У главного инженера совещание начальников всяких собирали? А тебя нет! Вот твой Антон и то собирал совещание, большой разговор был, опять тебя обошли. У главного технолога...

— Не хотели отрывать от дела!

— Ну, а оторвали бы, так что? Сидел бы да пыхтел. «Что вы, Илья Матвеевич, со своей стороны, можете возразить на сопротивление косинуса на синус?» А Илья Матвеевич молчит, не находит нужным возразить.

— Раскаркался, что ворона перед дождем. Противно слушать.

— Не знаю, Илюша, не знаю, — Басманов встает, берет со стола кепку. — Я, верно, постарше тебя, но и ты не мальчик, должен чувствовать: опыт у нас большой, а знаний по теперешним временам нехватает.

— Что ты меня необразованностью коришь? Про Петра Титова слыхал? Никакой теории человек не знал, даже сельской школы не кончил, а какой кораблестроитель! Академики перед ним картузы скидывали... Практикой, опытом брал...

— Что теперь про Титова вспоминать. При царе-косаре жил. — Басманов идет к выходу. — Прощай, Илюша, я пойду!

— Еще передумаешь! — кричит вдогонку Илья Матвеевич.— А не передумаешь, будешь рвать на себе волосы...

— Мне рвать нечего, — Басманов дергает себя за седую прядку над виском, надевает кепку. — Будь здоров!

И выходит из конторки.

* * *

И вот идет Александр Александрович Басманов по берегу Лады вдоль заводских причалов. Тянутся ряды старых облезлых малых судов, ожидающих ремонта...

Идет Александр Александрович один, сгорбившись, повесив голову. И как бы давят его к земле низкие тяжелые тучи, затянувшие все небо.

* * *

Теплым осенним вечером Илья Матвеевич копает картошку на огороде за своим домом. Перебирает крупные, литые картошины руками, очищает от земли, складывает в одну кучу.

Подходит к нему с лопатой в руках Антон.

— Давай, батя, помогу.

— Тоже помощник нашелся!

— Что ты, батя, такой сердитый?

— А то, что поглупел. Все вы вокруг поумнели, а я поглупел. Ничего не понимаю... на заводе, дома все мимо меня проходит. Вроде уж и нету Ильи Журбина! Куда он и подевался?!

Илья Матвеевич с ожесточением вгоняет лопату в землю, перерезав все картофелины в кусте.

Антон еле заметно улыбается.

— Не разберу, батя, о чем ты. Говори толком.

— А кто ты таков, чтобы тебе отчеты давать? — распаляется Илья Матвеевич. — Думал, сам объяснишь отцу: скоро ли канители конец. Вы там чего-то перестраиваете, а у меня стапель стоит пустой.

— А тебе же, батя, известно, что сейчас налаживается поточная линия. Все идет по графику, по графику и начнется закладка нового корабля.

— А с кем я буду его строить, новый?... Тридцать лет рядом со мной стоял Санька Басманов. Где я найду теперь ему замену?

— А что случилось с дядей Саней?

— А что ты таким непонятливым прикидываешься? — повышает голос Илья Матвеевич. — Ушел Басманов со стапеля. Плюнул и ушел.

— Как так — ушел? Куда, зачем?

— В док ушел. На ремонт старых галош. Знаний, видишь, нехва-

тает, технического образования. Столько лет, видишь, хватало, а теперь, видишь, нехватает.

— И ты не сумел переубедить его?

— Переубеди упрямого черта. Я ему и про опыт, и про Петра Титова... Ведь тоже без этого технического образования. А какой кораблестроитель был! Академики, картузы...

— Титов? Да он, когда ему было под пятьдесят лет, учиться начал, брал уроки по алгебре, геометрии, изучил основы диференциального и интегрального исчисления, теорию корабля... Что ты, батя?

— Ты отцу этих сказок не рассказывай... интегральных!

— Нет, батя, я не сказки рассказываю. В жизни каждого человека может наступить день, когда он вдруг почувствует, что начал отставать. Задачи новые, сложные, а его нехватает на их решение. Не это ли с дядей Саней произошло? Не это ли грозит и тебе?

— Я ж говорю, поглупел твой отец, — возмущается Илья Матвеевич. — Учи, учи его, мальчишку. Сажай его на школьную скамейку, пусть посмеются добрые люди...

— Ничего смешного не вижу...

— Я — Журбин, понимаешь, Журбин, — в гневном пафосе вскрикивает Илья Матвеевич.— Семейной гордости у тебя нету!

— Есть, батя, но она у меня немножко пошире. За всех Журбиных она: и за тех, что Степановы, и за тех, которые Васильевы...

— Ты не увертывайся. Ты мне не за весь рабочий класс отвечай. Не спрячешься...

— Чего они там расшумелись? Лида, закрой, пожалуйста, окно, — говорит Виктор.

Лида закрывает окно и садится на диван.

У стола, склонив головы над чертежом, — Виктор и Зина. По-ребячьему прикусив язык, Виктор следит за движением зининого карандаша по бумаге.

Лиде нечего делать. Она то снимает, то надевает на свой тонкий длинный палец старинное кольцо с голубым камнем. Кидает ревниво-грустные взгляды на Зину, которая сидит плечом к плечу с Виктором.

— Тут, Виктор Ильич, что-то другое нужно придумать. Посоветоваться бы с кем-нибудь из механиков.

— А ваш начальник Скобелев? Он же по специальности инженер-механик.

— Скобелев? Он какой-то равнодушный, не знаю, удастся ли его расшевелить. Давайте, попробуем, — с сомнением говорит Зина. — Ну, это ладно. А остальное у нас сойдется? — Указывая на чертеж, Зина роняет карандаш.

— Почему не сойдется? — говорит Виктор, становясь на колени и доставая карандаш из-под стола. — Уже две недели мы работаем с вами, Зинаида Павловна, и вы все сомневаетесь. Что не сойдется, на модели подгоним. — Виктор передает карандаш Зине. — Мы ведь ее сначала всю из дерева изготовим... Дерево, ведь оно — живой материал... Не то, что ваши холодные металлы! Вы какое дерево любите, Зинаида Павловна?

Лида горько усмехается и как бы случайно роняет кольцо. Оно катится по полу...

— Не знаю, Виктор Ильич, — говорит Зина. — Может быть, кедр? Он очень строен, высок...

— Вот-вот! Все люди судят о дереве по внешности, что ли. А у кедра, Зинаида Павловна, древесина мелкослойная, цвет вроде грязноватый, полируется она плохо... Нет, дерево надо ценить по его душе. Вот, возьмите грушу: теплого, беднорозового, чуть ли не телесного цвета! Отполируешь — что зеркало! Глядись...

Глаза Виктора сделались мечтательными, вспыхнули в них какие-то огоньки. Зина заслушалась.

Лида вздыхает, встает, поднимает свое кольцо, выходит из комнаты...

Лида входит в кухню.

Агафья Карповна вытирает вымытую посуду.

— О душе дерева говорит,— у Лиды слезы на глазах,— а души человеческой не замечает...

— Да что ты, Лида? О ком ты?..

Не отвечая на вопрос Агафьи Карповны, Лида подходит к окну, прижимается к холодному стеклу, и плечи ее вздрагивают от сдерживаемых рыданий.

— Лида, голубушка, что с тобой? — Агафья Карповна обнимает ее за плечи.

Лида не отвечает...

Бросив лопату в передней, шумно входит в столовую Илья Матвеевич. Алексей сидит за столом и что-то переписывает из книжки в тетрадку.

— Ага, и ты тут! Знатный стахановец,— набрасывается Илья Матвеевич на Алексея.

— Какой я, к черту, стахановец. Пятый день гальюны клепаю на кладбище кораблей... Кончилась моя профессия,— зло отвечает Алексей, не отрываясь от тетрадки.

— Так тебе и надо, дурень!

— А что ты расшумелся?

— Я с тобой еще не так поговорю... Почему не женишься?

Алексей молчит.

— Отвечай, когда спрашивают! — повышает голос Илья Матвеевич.

— Раздумал!

— Я тебе дам — раздумал! Обманул государство, получил квартиру и раздумал? Ты что там с девушкой натворил?..

— Никто ничего не натворил. Непонятные вопросы задаешь! Ну, гуляли вместе, разговаривали... А характерами не сошлись. Вот и все. При чем тут натворил?..

— Ахинею плетешь. Еще скажи, не пара она тебе, крутоносому! Королем себя вообразил. А где, король, твое королевство? В гальюнах?! Ты мне эти фокусы брось! Кто тебя так воспитал? Честь марать рабочую... Не водилось до тебя подлецов среди Журбиных!

Алексей, возмущенный, вскакивает с места.

— Будешь такие слова говорить — уйду отсюда...

— И ты учить меня?

Илья Матвеевич подходит к полуоткрытой двери в кухню, шумно захлопывает ее и грозно двигается к Алексею...

— И за что он его так? — говорит Лида Агафье Карповне.

— Да, видно, все за Катюшу,— со вздохом отвечает Агафья Карповна.— И то сказать, нехорошо поступил Алеша. Как сынок купеческий. Гулял, да вот и бросил. Не к лицу это нам.

И вдруг Лиду словно взорвало:

— Да при чем тут Алеша-то? Вы, ей-богу, все вроде святых, ничего вокруг не замечаете. Как же, Журбины! А что у кого на душе — даже и не заглянете. О себе я уж и не говорю. Никому это неинтересно... А вот Алеша... да знаете ли, что на душе у него творится?

— Не дома живет, не уследишь,— пытается оправдаться Агафья Карповна.

— Ну, а я дома живу!.. Да не в том дело! Катя эта сама от Алеши отказалась... С завклубом там что-то у них.

— Что ты, Лида. Да он же не так чтобы молодой...

— В том и дело: немолодой, зато опытный, интересный мужчина...— И вдруг Лида меняет тон.— И винить ли ее, не поймешь... Он ведь ко всем ластится.

— А мы-то думали, Алеша...— Агафья Карповна растеряна.

— Про собственного сына ничего не знаете.— Лида снова прослезилась.— Где уж вам до меня...

...Алексей выходит в палисадник.

Мрачный, решительный, направляется к калитке. Тоня выскакивает из-за угла дома, хватает его за руку.

— Алеша!

И тащит к скамейке, сажает рядом с собой.

— Ну, что он так кричал на тебя?

— Еще и за ухо дернул! Как будто маленького... Посмотри-ка, красное?

Алексей показывает ей свое малиновое ухо.

— Нисколько. А за что, за что, Алеша? Не скажешь?

— Не надо, сестренка, про это.

— Алеша, я тебя очень люблю, очень!

— Хорошая ты девчонка! Только не лезь, пожалуйста, с утешениями.

— Знаешь что, Алеша, пойдем на рыбалку, а?

— Пойдем,— почти равнодушно соглашается Алексей.

— Ты это таким тоном говоришь, что всякая охота пропадает.

— Нет, Тонечка, я серьезно. Давай зорьку посидим, как бывало раньше... Подумаем: что же со мной будет?

— Какой-то ты, Алеша, странный. Почему с тобой должно что-то быть?

— Ну, если не знаешь, нечего и говорить.

Алексей хочет встать со скамейки, но Тоня удерживает его.

— Знаю, Алеша. Давно знаю. А разве тебя это еще волнует?

— Как ты думаешь?

— Думаю, что да,— грустно произносит Тоня.— Да! Если ты переживаешь... Только не надо, Алеша. Зачем?

— Смешная девочка,— горько улыбается Алексей.— «Зачем?»

* * *

Опершись спинами о беседку, сидят на скамейке Костя и Дуняша. И если в этот вечер неладно в доме Журбиных, все же одна частица семейства — эти двое — счастливы. На руках у Дуняши лежит самый безмятежно счастливый из Журбиных — маленький Матвей.

— Алешка-то просит обучать его на сварщика,— говорит Костя.— Знатный клепальщик...

— И правильно сообразил, во-время,— одобряет Дуняша.

— И я говорю, правильно! Молодец, что сам додумался. Верно, на заводе собираются организовать курсы, но Алешке не терпится. Хочет опередить... Только я ему прямо сказал: плати полсотни в час, как профессору.

— Дерешь с родного-то брата! — в тон ему шутит Дуня.

Костя щелкает пальцем перед носом сына. Тот смеется во весь рот, хватает в кулачок отцовский палец. Костя бубнит какую-то песенку. Подхватывает ее Дуняша.

Незаметно для себя начинают петь громче.

Прибегает Тоня.

— Алеша, иди сюда, будем петь...

Тоня садится рядом с Дуняшей, запевает вторым голосом.

Подходит к поющим Антон.

— Давненько, ребята, не певал я с вами... Давайте-ка нашенскую!

— Виктор! — зовет Костя.— Неси сюда мандолину и гитару прихвати для меня...

Появляется дед Матвей. За ним — Виктор и Зина. Виктор передает гитару Косте.

Дуняша запевает, и все подхватывают мелодию.

Тоня манит к себе оставшуюся в стороне Зину. Но та отрицательно качает головой: «Не знаю, мол, этой песни».

А песня льется легко, стройно и ладно. Чем-то напоминает она старинные заставские рабочие песни, но звучит бодрее, радостнее.

...В холодных чужих океанах,
Под огненным флагом плывут корабли,
Во всех пристают они странах,
Вдали от отцовской земли...

Выходят на крыльцо Илья Матвеевич и Агафья Карповна.

Илья Матвеевич направляется к Алексею, который попрежнему сидит на скамеечке. Вид у Ильи Матвеевича виноватый.

— А ты чего не поешь? — спрашивает он Алексея.

— Неохота.

— Это, братец, не разговор.— Илья Матвеевич кладет руку на плечо Алексея.— Пойдем, пойдем! Всякое, брат, бывает в жизни. Нечего пузыря из себя изображать.

Укоризненно качая головой, Агафья Карповна берет из рук Дуняши маленького Матвея, становится рядом с Зиной.

Подходят Илья Матвеевич и Алексей. Илья Матвеевич садится рядом с Тоней, Алексей молча прислоняется к дереву.

А песня уже звучит в полную силу...

Агафья Карповна тихо говорит Зине:

— Песню эту Витя придумал. Сам! Он, Витя, если бы его учить с детства... Да кто в те годы детей стихам да музыке учил? Мы же, рабочие, Зиночка. У нас с государством одна дорога. Оно было бедное—и мы были бедные, оно богаче стало — и мы приободрились. Ну, а теперь сама видишь. Ведь это же какие тыщи в получку приносят... Были бы мы завистливы, у нас не то что рояли, люстры бы в каждой комнате висели из хрусталя. А мы этого шику-блеску не любим...

И как в тот первый вечер, когда «сошел со стапеля еще один Журбак», распахивается на улице одно, другое окно, останавливаются у резной решетки палисадника прохожие.

— Журбины! Крепкая семейка!

— Дружно живут, весело...

Комната Лиды. Торопливо выхватывает она из шкафа свои платья, чулки, бросает их в чемодан.

Окно открыто, и слышна в полную силу песня Журбиных.

Лида надевает легкое осеннее пальто, накидывает на голову платок, идет к двери и выходит во двор через черный ход.

Льется песня Журбиных:

...Наш труд, нашу гордость святую,
Как дети, покинув очаг,
Несут в непогоду любую,
Машинами ровно стуча...

Осторожно, опасливо оглядываясь, идет Лида к забору. Отодвигает плохо приколоченную доску и, согнувшись, пролезает в переулок. Уходит, скрытая темнотой и густым оголившимся кустарником. Уходит под дружную песню Журбиных.

* * *

Бушует осенний ветер на пустующих стапелях.

У окна табельной конторки стоит Виктор.

— Всю ночь искали тебя,— говорит он.

Лида сидит в конторке за столом, приставленным к самому окошку. Оно открыто, и виден строгий красивый профиль Лиды с тяжелой густой косой.

— С ног сбились... Отец до взморья дошел,— продолжает Виктор.

— Напрасно искали! — Лида даже не поворачивает головы к Виктору.

— Но где же ты была? Куда ушла, зачем? Почему не отвечаешь? — настаивает Виктор.

— Я тебе все скажу. Молчать больше не стану...— Лида поднимает трубку зазвонившего телефона.— Табельная слушает. Бригада Петровского? — Лида кладет трубку на стол, листает какой-то журнал, говорит Виктору: — Выходила замуж, девчонкой была, любила... Вы слушаете? Бригада Петровского с сегодняшнего дня работает в ночную смену, — говорит она в трубку, кладет ее на рычаг. — Думала, будет у меня свой дом, свое счастье. Любящий муж... Где он, этот дом? Где этот любящий муж? Живу у вас квартиранткой. Жиличка! — Глаза Лиды наливаются слезами.— Счастье, если оно и было в первые годы, ушло с моей молодостью и глупостью. А теперь... Да разве ты видишь, что со мной, разве ты поймешь меня?..

— Товарищ, вы скоро? — За спиной Виктора стоит долговязый человек в спецовке.

— Что ты говоришь, Лида... Как ты можешь? Сейчас.— Виктор уступает место у окошка.

Долговязый всовывает свою голову на длинной шее прямо в окошко.

— Лидия Ивановна, я поступил на вечерний факультет, так что с этой недели буду работать только в первую смену.

Лида, отвернув голову, тайком вытирает слезы.

— Принесите служебную записку от начальника цеха. Я же не могу так...

— Пожалуйста, пожалуйста, я бумагу принесу.— Вынув голову из окошка, долговязый укоризненно обращается к Виктору:— Что ж вы, товарищ, нашу Лидию Ивановну расстраиваете?

— Лида! — Снова занимает Виктор место у окошка.

— Никому дела нет до меня,— продолжает Лида.— Все у нас только и думают, что о кораблях, только и заботятся о кораблях. А если у меня другие интересы, значит, на меня плевать? Да, плевать?..

— Что ты говоришь, Лида? Кто плюет?

— Кто? Ты, вы — все! Вчера... вчера была двенадцатая годовщина нашей свадьбы. Ты вспомнил об этом?

Виктор растерян.

— Что ж ты не напомнила?

— Если про это надо напоминать... Зачем уж тогда? Я у подруги, у Шуры, ночевала. Вот она почему-то вспомнила. С ней мы и отпраздновали, но уж, нет, не день нашей с тобой свадьбы. Какие мы с тобой муж и жена... Прошло все, миновало... Любви нет. А дружба... Да и дружба — где она?

— Ребята, смотри!

За спиной Виктора стоят несколько молодых рабочих. Один из них кладет руку на плечо Виктора, оттесняет его от окошка.

— Вы что? Голубок и горлица... Дома никак не налюбуетесь друг на друга?..

Виктор делано улыбается.

* * *

Журбины, кроме Алексея и Тони, сидят в своей столовой.

— А потом,— говорит Виктор,— потом она показала мне заявление: «Прошу уволить меня с завода в связи с тем, что перехожу на другую работу с выездом из города»... Вот и все.

Наступает тягостное молчание.

Виктор встает и, тяжело ступая, уходит в свою комнату.

— Бестолковая баба! — заговорил наконец Илья Матвеевич. — То сидит, что квашня, из дома не выгонишь, то... вот тебе на! «С выездом из города»!

— Не поняли мы ее, вот в чем беда,— возражает Антон.—Не сумели втянуть ее в круг наших интересов и не поняли ее собственных...

— А какие у нее такие собственные интересы? — необыкновенно активно вступает в разговор Дуняша.— Детей нет, привязанности ни к чему нет, завод не любит.

— Жалуется, что о кораблях все разговоры,— мягко замечает Агафья Карповна.— А сама, разобраться если, их ведь строит.

— Значит, не понимала, что корабли строит. Только свои табельные жестянки и видела! Не надоумили ее,— вставляет дед Матвей.

— «Я, Дуняша, личной жизни не имею!» — передразнивая Лиду, говорит Дуняша.— А какая личная жизнь, когда никаких интересов нет?

— Виктор тоже хорош, — продолжает Антон. — Учится, изобретает. Это хорошо! Но о жене-то забыл?!

— А ты, жена, позаботься о своем муже! — снова спорит Дуняша.— Не давай ему с утра до ночи одними изобретениями заниматься, сухаря из себя изображать. Я бы Костеньку моего за такие штуки...

— Верно, верно! — поддерживает Агафья Карповна.— Ты, Антоша, на Витю не нападай. Ему и так не сладко.

— А ты, Агаша, погоди обижаться,— вступает дед Матвей.— Раз говоришь — верно, то и подумай: а что верно? Погляди на Костю с Дуняшей. И в кино они, и на залив... Веселье у них, смех, шуточки. Вчера я вот слышал, до чего завлекательно пела Дуняшка в палисаднике:

Мой чудный, мой милый, мой золотой,
Хочу уснуть в твоих объятьях...

Ишь какие слова!

Ты позабудешь в счастии со мной
И об отце, и матери, и братьях...

А что — в самую точку.

— Да что вы, дедушка,— вспыхивает Дуняша,— я не в том смысле...

— Ладно, ладно,— прерывает ее дед Матвей.— Знаю, в каком смысле. Так и надо. Любовь называется. А Виктор? Схимником заделался, и от нее схимы требует. Женщине-то, еще молодой да красивой, эти монастырские уставы не по силам. Это понимать надо.

— Вся наша семья виновата, не один Виктор! — снова говорит Антон.— Каждый из нас виноват и семья в целом.

— Меру знай, меру! — сердится Илья Матвеевич.— Нечего на всю семью наговаривать. Критиков теперь пошло много. Я — глава этому семейству! И я так скажу...

— А ты помалкивай, когда правду говорят,— так же сердито обрывает сына дед Матвей.— Сам тут первый и виноватый, глава семейства!

— Да ты что, батя, при чем тут я? — струхнул Илья Матвеевич.

— Не перечь, говорю. Не перечь отцу! Правду сказал Антон: на отшибе жил у нас человек. А ты увидел это? Не увидел. Не вникаешь в семейные дела. Вон у Алешки нелады, у Виктора происшествие... Кто должен учить твоих сыновей да невесток? Я?

— Сам справлюсь.

— Вижу, как ты справляешься! Надрал бы тебе уши, да совестно перед народом, вот Дуняшке спасибо скажи, дедом тебя сделала...

Вошла с улицы Тоня, в пальто, веселая, оживленная, со стопкой книг подмышкой.

— А на дворе становится холодно... Осень! «Унылая пора, очей очарованье...»

— Ты калитку закрыла за собой? — резко обращается к Тоне дед Матвей.

— Закрыла. «Приятна мне твоя прощальная краса...»

— Ты почему пальто не снимаешь в передней? Что за моду завела прямо в комнаты влетать?! — снова обрывает ее дед Матвей.

— Ну, дедушка...

— Иди, иди, раздевайся!

И когда Тоня вышла из комнаты, дед приказывает:

— Хватит. Нечего при ребенке такие разговоры разговаривать. Сходил бы, Антоша, к Виктору: чего он там сидит один!

Входит Тоня уже без пальто.

— Сколько времени, внучка? Девять-то уже есть?

— Десятый!

— Ух ты... С вами тут!..

— Ты куда, дедушка?

— На завод. — Дед Матвей усмехается: — В новую должность вступать.

* * *

Сидит дед Матвей на директорском диване, положив локти на колени и опустив большие, тяжелые, натруженные руки. Он не поднимает глаз на директора, голос которого раздается из другого угла кабинета:

— Дело, Матвей Дорофеевич, серьезное, не каждому могу доверить. Сам понимаешь: стол, сейф, важные секретные документы.

Как бы иллюстрируя свои слова, директор открывает сейф, и сразу бросаются в глаза бутылка с кефиром и стакан. Директор украдкой задвигает их в глубину. Дед Матвей сидит попрежнему, уставившись в пол. Директор садится на свое кресло, протягивает руку к столику с телефонами:

— Это городской. Это — наш, внутренний. А вот этот аппарат — прямой провод, связанный с Москвой. Говоришь в трубку, а слышишь или в наушники или вот так можешь включить репродуктор. Бывает, сам наш министр, Николай Васильевич, звонит. Понимаешь, какая у тебя тут ответственность?

Молчит дед Матвей. Занят какими-то своими мыслями.

— Ну, вот так. Располагайся поудобнее, Матвей Дорофеевич, оставайся за директора. Распоряжайся заводом до утра.

Директор ждет хоть слова от деда Матвея. Но тот упрямо молчит. Тогда директор подходит к стенному шкафу, надевает пальто, шляпу, берет со стола портфель, останавливается перед дедом Матвеем.

— Ну, прощай, Матвей Дорофеевич, я поехал...

Только теперь поднимает голову дед Матвей.

— Все хитришь, Иван Степанович, хитришь! Важные бумаги не у тебя хранятся — в секретной части. А звонят ночью тоже не сюда, в пустой кабинет, а диспетчеру... Сажаешь меня тут ночным сторожем,

а плетешь, будто в министры определяешь... Не в простоте живешь, Иван Степанович, вот что я тебе скажу.

— Да что ты, Матвей Дорофеевич? Если не нравится работа, скажи, еще подумаем...

Дед Матвей встает с места.

— Что там работа? Ты мне не нравишься, Иван Степанович.

— Чего-чего? — Директор садится в кресло у стола, как был, в пальто, в шляпе, с портфелем в руках.— Хочешь покритиковать директора? Мало мне попало на партийной конференции! Давай и ты!

— А чего? Начальников критиковать надо. Не критиковать — потворство. Со всех требовать надо. — Дед Матвей садится в директорское кресло.— Вот ты завел два автомобиля. На одном, значит, сам, а на другом жена по базарам и магазинам... Так, что ли?

— Полно тебе, Матвей Дорофеевич,— директор начинает раздражаться.— И вообще бензину у нас много.

— Много, так и транжирь его? Ты на казенной машине по казенным делам езди, а не на футбол кататься...

— Я, Матвей Дорофеевич, всякую критику слыхал. А ты про какие-то мелочи говоришь...

— Мелочи? Помнится, в ту зиму ты доклад читал. Надо, мол, у Ленина и Сталина учиться, как жить, как работать, как соблюдать себя и в большом, и в малом... Выступать выступаешь правильно, красиво. А на деле? Чего это парикмахерша тебя в кабинете бреет? Ты, поди, слыхал, как однажды зашел в парикмахерскую Владимир Ильич. Все, кто был там, в один голос стали упрашивать, чтобы сел он да побрился без очереди. Ильич! А тебя кто просил?

— М-да!.. Работаешь, работаешь, а тебя все равно бьют по лысине,— смущенно улыбается Иван Степанович,— то на собрании, то в своем же кабинете...

— Кто тебя бьет? Учат тебя. Скажи-ка, сколько народу критиковало тебя на конференции?

— Почти все, кто выступал. Человек двадцать.

— Вишь, двадцать! Да, поди, а в зале были такие, которые кричали: «Правильно»?

— Были.

— А голосовать тайно стали, что в ящике получилось? Единогласно выбрали тебя в партийный комитет! Теперь и подумай, какой народ вокруг тебя. Цени его, а не жалуйся: по лысине бьют. И на меня не обижайся, я ведь так, по дружбе.

— Да нет, я не обижаюсь. Видишь, сколько ни критиковали, а ты еще добавил... Значит, как еще много не сказано!

— Ну, не печалься! Помаленьку все скажут... Задержал тебя, Иван Степанович. Давай, езжай домой! Поздно уж.

Директор встает, подходит к окну, оборачивается к деду Матвею:

— Дождик льет. Как быть?

— Кати на машине,— отвечает дед Матвей, разглаживая бороду.— С казенного дела можно и на машине.

Остался дед Матвей один в большом, до глухоты тихом кабинете. Сел за стол в кресло директора, потрогал по очереди трубки телефонных аппаратов, подул в них. Потом нажал черную кнопку — из пустой приемной донесся резкий звонок.

Дед Матвей поднялся, медленно прошелся по кабинету. Издали доносится приглушенный гул завода.

Дед Матвей подошел к окну. В темном стекле, как в зеркале, увидел он свое отражение.

— Кончилась твоя рабочая жизнь, старый! Кончилась! — сказал он своему отражению...

* * *

Поздний вечер. Льет мелкий осенний дождь.

Алексей стоит на углу перед домом, в котором живет Катя.

Как только появилась она, Алексей издали крикнул:

— Катюша!

Катя обернулась, но не остановилась, а пошла еще быстрее. Алексей кинулся наперерез и в тот момент, когда Катя должна была войти в подъезд, встал перед нею на пороге:

— Катюша?.. Это что ж, насовсем?..

— Не надо, Алеша! — прошептала Катя, не поднимая головы.— Не надо. Пусти.

И Алексей пропустил ее.

* * *

Катя входит в свою комнату.

Развалясь на диване, Вениамин Семенович читает какую-то книгу. Он в халате, в полосатых носках. Волосы всклокочены.

— У нас будет...— начинает взволнованная Катя.

Но Вениамин Семенович прерывает ее.

— Интереснейший исторический факт,— говорит он, положив книгу на живот. — Любовница Людовика четырнадцатого, известная мадам Помпадур, из-за своего маленького роста, носила туфли на высоких каблуках... А придворные дуры подумали: мода!

— Я хотела сказать, что у нас будет...

— Вот, значит, откуда и твои высокие каблуки. Знала ли ты, будущий историк, такую любопытную...

— У нас будет ребенок,— договаривает наконец Катя.

— Что? Что ты сказала?

— У нас будет ребенок,— повторяет Катя.

Вениамин Семенович садится на диван, шаркая ногами, ищет шлепанцы под диваном.

— Вот и ягодки! Всегда так. Невозможно жить одними цветами! — бормочет он.

Найдя шлепанцы, выпрямляется, приглаживает волосы, затягивает потуже витой поясок халата с пышными кистями и решительно заявляет:

— Надо немедленно принять меры!

— Какие меры? — удивленно спрашивает Катя.

— Ну, ты не девочка, должна понимать... Зачем нам сейчас этот ребенок? Не нужен, не ко времени. Кажется, и так ясно!

Катя ошарашена.

— Я... я... Как можно?

Вениамин Семенович прерывает ее:

— Ты слишком молода, чтобы стать матерью, а я, к сожалению, недостаточно молод для такого ограничения свободы, которое ведет за собой присутствие младенца в доме. Ничего нет преступного или аморального в стремлении избавиться от такого ограничения свободы. Пойми простую вещь: неморально только то, что некрасиво.

— Так ведь Борис Савинков говорил. Я читала. Он был наш враг...

— Я не знаю, что там болтал Савинков. Я знаю другое, — продолжает Вениамин Семенович,— я тебе уже говорил, что, наверно, уйду из клуба... По собственному желанию, конечно.

— По собственному желанию только худых работников отпускают. Кто не нужен... Мне было бы стыдно уходить по собственному желанию,— говорит Катя, сдерживая слезы.

— А мне не стыдно! Я реалист, трезвый реалист. Меня не ценят и не понимают в этом захолустье. Где уж тут семейством обзаводиться.

Катя все выше поднимает голову, смотрит на него, словно видит в первый раз.

— Какая это все гадость! — говорит она.

* * *

Комната Алексея.

На столе раскиданы раскрытые учебники, тетради, рейсфедер, переломленный пополам карандаш, несколько скомканных, начатых, но незаконченных писем.

«Катюша!

Я ничего не понимаю. Что это значит?..»

Другая бумажка:

«Дорогая Катя!

Я давно собираюсь сказать...»

В углу комнаты на диване, уткнувшись лицом в подушку, лежит Алексей. Он плачет.

* * *

Неподалеку от стапелей, вертя ключ на пальце, расхаживает Скобелев. Заметив двух рабочих, которые читают объявление, вывешенное на щите, подходит к ним. Рабочий читает вслух:

— «Бюро технической информации. Сообщение З. П. Ивановой: Электросварочные шланговые полуавтоматы. Опыт заводов Урала».

Первый рабочий. З. П. Иванова. Это что ж, новое начальство?

Второй рабочий. Наверное.

Первый рабочий. Куда ж лодырь тот подевался? Знаешь, все ключ на пальце вертел...

Второй рабочий. А-а-а!..

Скобелев резко поворачивается и уходит.

— Посторонись! — крикнул кто-то повелительно и грозно.

Скобелев увидел над собой балку, которую тащил кран, отскочил в сторону и почти столкнулся с Антоном Журбиным.

— Все прогуливаетесь? — не без раздражения говорит ему Антон.— Нашли бы себе хоть какую-нибудь работу. Этакий экскурсант... Руки в брюки!

— Простите, но мой рабочий день кончился.

— Тогда идите домой и ложитесь на диван!

— Ну, знаете ли...

Заводской паровозик, проходя мимо, загудел и обдал Скобелева клубами пара...

* * *

Сидит на металлических трубах, сваленных неподалеку от стапеля, небольшая группа молодых рабочих: Алексей, Петухов и другие. Сидят, окружив Костю Журбина.

Подходит к этой группе Скобелев, становится сзади, слушает.

— Между электродом и металлом образуется электрическая дуга. Электрод плавится, металл переходит с него в шов, как бы каплями — кап-кап — штук тридцать в секунду. Обмазка тоже плавится, образует газ и шлак, они окружают каплю... Ты что там, Алексей, ворон считаешь? — обращается Костя к брату, который сидит с краю. — Тебе понятно?

— Понятно.

— Пожалуй-ка сюда. Сейчас покажу это практически. Возьмите все щитки...

Алексей нехотя выходит вперед.

Костя берет в руки электрододержатель, но аппарат не действует.

— Линию выключили! — говорит он.— Ну, что ж, завтра придется...

— Как так завтра? Почему выключен ток? — вмешивается Скобелев.— Я сейчас директору позвоню. Безобразие...

* * *

Дед Матвей лежал на диване, когда раздался телефонный звонок.

— Слушаю! Нет, не Иван Степанович. С обеда уехал. В горком. Журбин говорит. Как это «какой Журбин?» Матвей Дорофеевич. А ты чего раскричался? Ток? Ну и говори, что ток. Спокойнее говори. Нечего там горланить...

Дед Матвей кладет трубку на рычаг и тут же поднимает ее:

— Дай-ка, дочка, главный пульт электростанции. Вы что ж это срываете занятие сварщиков? Безобразие... Что? Я говорю, безобразие. Да не спорь ты со мною, Матвей Журбин говорит. Не согласен, жалуйся завтра директору, а сейчас, слышь, включи линию. Пусть под мою ответственность. Включи!..

Дед Матвей снова ложится на диван, надевает очки, берет книгу.

...Дед Матвей спит, книга упала на пол. Видно, что прошло несколько часов. Звонит телефон.

Дед Матвей берет одну из телефонных трубок:

— Слушаю!

Но ответа нет.

Дед Матвей берет трубку московского аппарата.

— Кораблестроительный слушает.

— Кто у телефона? — раздается голос из репродуктора.

— Дежурный.

— Сейчас будете говорить с Николаем Васильевичем.

— Эй, постой, слышь...— окликает дед Матвей. Но ответа не последовало. Дед Матвей бормочет себе под нос: — Хоть бы объявил, какой такой Николай Васильевич.

— Здравствуйте, товарищ. А директор где? — раздается из репродуктора другой голос.

— Отдыхает директор, товарищ Николай Васильевич. За день-то накрутился, набегался. Что надо, сам скажу. Спрашивайте.

— Сегодня мы не получили сводки с завода...

— Чего там сводка? Все идет по плану, товарищ дорогой. Отставания не наблюдается. А вы план-то знаете?

— План, конечно, знаю! — Из репродуктора послышалась усмешка.— А выполнение?

— Выполнение соответствует плану. Через сорок три дня...— Дед разглядывает график, положенный под стекло, водит по нему пальцем.— Через сорок три дня секции из цеха поступят на стапель.

— Верно, по плану так! — подтверждает голос Николая Васильевича.— Но я просил вашего директора еще раз обсудить вопрос об электросварке на открытом воздухе в зимних условиях.

— А что ж тут такого, можно и зимой... Мы когда после гражданской разрухи завод наш восстанавливали, и тоже зимой, в сорокаградусный,— землю кирками долбили, голыми руками скребли. Кирпич к ладоням примораживало, с кожей, с кровью укладывали его в стены.

— Теперь другие времена. Волго-Донской канал голыми руками не проскребешь...

— Оно, конечно, другие времена. Однакож, надо будет — проскребем,— упрямо продолжает дед Матвей.— Те же люди, сыновья тех же людей... Стало быть, план выполним... Так и министру вашему объясните. Уж, конечно, не голыми руками, я это к примеру сказал.

— Скажите, а кем вы работаете на заводе?

— Да я, как его... Ребята вот смеются: ночной директор. А в общем-то я старый рабочий, Журбин Матвей Дорофеевич.

— Спасибо вам, Матвей Дорофеевич, за информацию. Передайте директору, что я утром позвоню еще раз.

— А как передать-то? Скажу, мол, звонил Николай Васильевич. А фамилия ваша как?

— А он знает, догадается. До свиданья, товарищ Журбин. Будьте здоровы.

— И вы бывайте здоровым.

В репродукторе что-то щелкнуло и стало тихо.

Дед Матвей положил трубку на рычаг и поднял трубку другого, заводского телефона.

— Дочка, дай-ка еще раз Семенова... Ну, прораба строителей... Семенов? Послал ты людей на разгрузку? Ну, молодец, спасибо. Чего? Да нет, звонил из Москвы какой-то Николай Васильевич. Министр? Скажи, какое дело! Ну, в общем, побеседовал...

* * *

В доме Журбиных.

Илья Матвеевич откладывает газету, снимает очки, встает со своего кресла.

— Собери меня в баню, Агаша.

— В своем ли ты уме, Илья? Вчера был в бане...

— Вчера? А верно, запамятовал! Ну, а ведерко мое на месте?

— На рыбалку? Совсем рехнулся, старый! Дело-то к ледоставу.

— Вот и есть самый клев!

Илья Матвеевич выходит в переднюю, одевается, берет ведерко и удочки.

— К ужину вернусь! — кричит он из передней.

* * *

Смущенная Зина вводит Илью Матвеевича в свою комнату.

Комната опрятная, чистенькая. Высокая многоэтажная полка с книгами, небольшой круглый столик, несколько простых стульев, низенькая тахта и письменный стол у окна.

— Набезобразничал я у вас,— говорит не менее, чем Зина, сконфуженный Илья Матвеевич, глядя себе под ноги,— наследил...

— Что вы, что вы, Илья Матвеевич. Пожалуйста,— спешит успокоить гостя Зина.— Пустяки! Я сейчас угощу вас чаем...

— Зачем чай! Я на минутку. Вот зашел взглянуть, как живет молодежь.— Илья Матвеевич подходит к круглому столику.

— Духи, значит... А пудра тоже есть?

Зина изумлена:

— Я не пудрюсь, что вы, Илья Матвеевич?!

— Так, так! — Илья Матвеевич берет со стола альбом.— И альбомчик есть, как у нашей Тоньки. Стишки, значит... Как это у нее: «Если хочешь быть счастливой, ешь побольше чернослив»... У вас тоже так?

Зина берет альбом из рук Ильи Матвеевича.

— Ну, конечно, тоже всякие глупости...

Она идет к книжной полке, засовывает альбом подальше от глаз. За ней подходит к книжной полке и Илья Матвеевич.

— А книги у вас все больше технические: «Теория корабля», «Начертательная геометрия», «Сопротивление материалов»...

— Так я ведь инженер, Илья Матвеевич.

— Понимаю, понимаю. И все помните, не забыли, что проходили?

— Конечно, помню!

— А попроще? Алгебру, скажем, простую геометрию помните?

— Я в школе хорошо училась по математике. Но, Илья Матвеевич, зачем вы все это спрашиваете?

— Да я просто так. Любопытствую. А других бы вы, например, могли учить?

— Не пробовала, не знаю. Я нетерпеливая, кричать буду на учеников...

— А если ученики смирные, выносливые?

Зина растерянно улыбается:

— Вы странно спрашиваете...

— Так! — Илья Матвеевич задумался.— Что ж тут странного? Не довелось мне за школьной-то партой сидеть. На стапелях учился. Наука эта прочная, да только узкая, полного обзора не дает. Кое-что, конечно, сам грызу помаленьку, но не все разгрызаю, не все по зубам...

— Вы хотите, чтобы я вам помогла? — спрашивает Зина удивленно.

— А что, не выйдет?

— Не в том дело. Смогу ли я? Не знаю... Вы такой человек. Все, что я знаю, каждый может узнать очень легко. Мои знания в трех десятках книг. А ваши... Мне сто лет надо прожить, чтобы узнать столько.

— Что там — сто! Возьмем да попытаем. Согласны?

— Я-то согласна, я с радостью. Будете ли вы довольны?

— Разика два в неделю, вот так-то вечером. Вам не обременительно будет?

— Что вы, пожалуйста. Но вы меня так мало знаете.

— Немало! — Илья Матвеевич садится за стол, листает какую-то книгу.— Помните, на стапель к нам приходили в первый день. Понравилось мне ваше рвение... И Виктор говорит: толковый человек Зинаида Павловна.

— Виктор Ильич? — Зина зарделась.

— Да-а! А что, вы ему помогли... Только уговор, Зинаида Павловна: никому про это ни-ни, ни слова. Ни домашним моим, ни чужим. Не молоденький, совестно!

— Учиться совестно? Неправда, Илья Матвеевич! Неправда!

— Правда или неправда, а вот уговор!

И в этот момент раздается звонок.

— Это к вам? — Илья Матвеевич в беспокойстве.— Мне бы уйти... через кухню, что ль?

— Что вы, зачем? — удивленно спрашивает Зина и выходит из комнаты.

Доносится разговор из коридора:

Голос Алексея. Здравствуйте, Зинаида Павловна. Теоретическую механику позабыл вчера у вас.

Голос Зины. Т-с! Сейчас вынесу.

Голос Алексея. Ладно.

Зина входит в комнату, идет к книжной полке. То ли неплотно прикрыла она дверь за собой, то ли двери сами отошли, но Алексей видит отца:

— Батя?

— Ага, я!

— Ты что тут?

Зина совсем растерялась:

— Я, товарищи... я сейчас чаю поставлю,— и вышла из комнаты.

— Ну, что встал в дверях? Пришел, так входи. Я вот так... Как молодежь тут... Кубатура! — произносит он, оглядывая комнату.

— Ой, что-то напускаешь туману, батя,— говорит Алексей.

— Выдумаешь еще чего, балбес! Говорю, по делу пришел.

— А я ничего не выдумываю. Чего ты книги-то разложил? Учебники ведь.— Алексей указывает на стол.— Не понимаю, что ли?

— Помалкивай, раз понимаешь. Не одному тебе пришло в голову учиться. Отец не глупее тебя.

— Я, батя, в заочный институт собираюсь поступать.

— А мне, очно-заочно, поздно в институты... Вопросик один, Алеша: ты других тут видов не имеешь, амуров тут не крутишь?

— Что ты, батя? — удивляется Алексей.

— А кто тебя знает? Девушка она симпатичная, толковая...

— Слушай, батя. Вот второй месяц хожу к ней на занятия, и только и разговоров у нее, что Виктор Ильич, да Виктор Ильич. А ты...

— Болтай больше.— Илья Матвеевич даже рассердился.— Как же это — женатый человек...

— Какой он женатый. Жена сбежала за пять тысяч километров.

— Какой ни есть, а женатый.

Входит Зина с посудой в руках.

— Сейчас чаю попьем...

— Я пойду, Зинаида Павловна. Вы лучше вот с Алешей занимайтесь, чего время-то на чаи терять. А я, как договорились: в среду вечером...

Илья Матвеевич пожимает Зине руку и выходит.

Илья Матвеевич выходит из подъезда, проходит несколько шагов, останавливается у чужого забора, оглядывается по сторонам и, сунув руку через решетку, вытаскивает свое ведерко и удочки.

* * *

...Проходил он мимо пивной, когда открылась дверь и вышел на улицу рослый, широкоплечий здоровенный парень — шапка на затылке, ворот распахнут — и запел во все горло:

...Не нужен мне берег турецкий,
И Африка мне не нужна...

— А чего тебе нужно? — останавливает его Илья Матвеевич.— Ты чей?

— Чей? Женкин казначей,— бойко отвечает парень.

— Казна-то, поди, пустая?

— Зато жизнь густая. Вот, батя, держи пять. Брови у тебя красивые, что у филина, торчком. Люблю филинов, шикарно поют. Мой батька в клетке держал. Мать со страху к стрелочнику на железную дорогу сбежала. Я от него и родился...

— От кого? От филина, от отца или от стрелочника?

— От филина? Ты что! — Парень постоял, покачнулся на нетвердых ногах и повернулся к двери.

— Эй, послушай,— окликает его Илья Матвеевич.— Тебе бы, дураку, над задачником сейчас сидеть, а не здесь. Люди в пятьдесят лет учатся, не чета тебе люди, пообразованней. А ты песни горланишь без всякого соображения. Рабочий ты или кто?

Парень заметно сник под острым взглядом Ильи Матвеевича.

— Токарь.

— Откуда?

— С этого... с механического.

— Видишь, токарь, рабочий, ведущий класс, а держишь себя, будто непман. Раздожился!

—Я, батя, не раздожился, ты извини меня. Шестой разряд сегодня получил. Ребят угощаю... Завтра, вот тебе слово, начну вкалывать по

шестому. Это же знаешь — шестой! Вроде как токарный институт кончаю. Седьмой дадут — полный профессор!

— Дурак ты, а не профессор! — Илья Матвеевич плюет с досады и идет дальше.

Переходил он улицу, когда резко затормозив, остановился рядом с ним новенький «Москвич».

— Товарищу Журбину! — открывает дверцу машины Жуков.

— Товарищу Жукову!

Рукопожатие.

— Откуда это? — Жуков кивает на ведерко и удочки Ильи Матвеевича.

— Я? С рыбалки,— не очень уверенно отвечает тот.

— С рыбалки? Река там, озеро там, а вы откуда? Да и ведерко у вас пустое,—смеется Жуков.

— Не клюет!

Жуков перекидывает руку через спинку сиденья, тащит из корзины связку свежей рыбы:

— Вот!

— А мне не повезло. Бывает! — упорствует Илья Матвеевич.

— Ладно. Не будем уточнять,— примирительно говорит Жуков.— Дело у меня к вам, Илья Матвеевич.

— Это пожалуйста. Слушаю.

— Курсы открываем на заводе. Для старых мастеров. Для тех, которые считают, что учиться уже поздно. Хотелось бы, чтобы такие люди, как Илья Матвеевич Журбин, первые подали пример.

— Первые? А что, никто не записался?

— Почему? Вот Басманов приходил.

— И что, за парту уселся?

— Да нет еще. Пока смету составляем, утвердят ее, месяца два пройдет.

— Поздно.

— Поздно, значит? И вам? — усмехается Жуков.

— Поздно. Только в другом смысле,— Илья Матвеевич тоже усмехается. — Два месяца ждать — долгая песня. Уже занимаюсь.

— Где же вы это занимаетесь?

— А вам все надо знать? Как в старину барские дети, у репетитора. Так сказать, частным порядком... Только это между нами, товарищ Жуков. От вас не скрою, а другим — ни-ни.

— Почему такой секрет? — удивляется Жуков.

— Авторитет держать надо, товарищ Жуков. И дома и на заводе... Узнают, ведь какой разговор пойдёт: пошатнулся, мол, Журбин, не поискать ли ему работенку полегче да попроще. Товарищ Жуков, ведь это дело тонкое...

— Тонкое, тонкое! — соглашается Жуков. — Значит, на рыбалку ходили?

— Сегодня на рыбалку, в другой раз — в баню пойду или проведать приятеля...

— Ну, хорошо, молчок! — Жуков смеется. — В случае чего можете еще сказать: в партком, мол, вызывают. До свидания, Илья Матвеевич.

Жуков захлопывает дверцу машины, но тут же открывает ее снова:

— Да, Илья Матвеевич. А как же вы с рыбалки без улова?

— Не клюет! — уверенно заявляет Илья Матвеевич.

— А авторитет? — улыбаясь, возражает Жуков.— Глава семейства и вдруг — не клюет! Должно клевать! — Жуков берет свою связку рыбы и протягивает половину Илье Матвеевичу: — Держите! Невелики, но все-таки карпы...

* * *

Вокзальная платформа покрыта снегом.

Навстречу толпе, идущей к вагонам, быстро шагает Скобелев. Неожиданно сталкивается с Вениамином Семеновичем.

— В командировку?

— Кто пошлет меня в командировку? Я безработный,— рисуясь, говорит Вениамин Семенович. — Должно быть, единственный безработный в Советском Союзе...

— А что, ушли из клуба?

— Ушел. По собственному желанию.

— Так что трудовая книжка чиста?

— Еще бы нехватало, чтобы в этой провинции испортили мою биографию!

— А куда теперь?

— Кое-где меня ждут.

— Устроитесь, потом вызовете семью?

— Сложный вопрос с этой семьей. Теща как будто культурный человек, учительница, но мещанка. В искусстве ничего не понимает.

— Я не о теще говорю, о Катюше. Она ведь, как это... ребенка ожидает...

— В том-то и дело! А мне, сами понимаете, в сорок лет пеленки, погремушки... Ни сосредоточиться, ни поразмыслить. Это, знаете ли, болото, которое засосет!.. Идемте к вагону, боюсь опоздать...

Пошли рядом вдоль стоящего у платформы поезда.

— Что же все-таки будет с Катюшей?

— На днях она вообще, видите ли, ушла из дому... Живет где-то там...— неопределенно отвечает Вениамин Семенович.— Буду посылать ей деньги. Я человек честный. Сделаю все, что в моих силах. А что не в силах...— Вениамин Семенович разводит руками.

— Катюша знает ли, что вы уезжаете?

— А не много ли вы задаете вопросов? — с любезной улыбкой спрашивает Вениамин Семенович.

— Но вы... вы губите девушку! — вспыхивает Скобелев.

— А что прикажете делать?

— Остаться надо! — твердо говорит Скобелев.

— Не надо, молодой человек, читать морали тому, кто сам мог бы поучить вас жить... Прощайте!

Вениамин Семенович устремляется к своему вагону.

— Вернитесь, Вениамин Семенович. Это подло, низко... Вернитесь, я... я милиционера позову,— не отстает Скобелев.

— Я ничего, кажется, не украл, чтобы угрожать мне милицией. Зовите!

С этими словами Вениамин Семенович хочет войти в вагон, но, помедлив на ступеньках вагона, оборачивается к Скобелеву:

— Надоели мне тут вы все — сентиментальные провинциалы. Я думал, что вы понимаете меня, но... где вам. Человек без хребта!

— Причем тут хребет? Послушайте, вы! — почти кричит Скобелев, цепенея и не зная, что именно следует сказать...

— Не нуждаюсь я в ваших сентенциях! — гордо заявляет Вениамин Семенович.

— Нет, нуждаетесь! — И Скобелев из всех сил ударяет ладонью по щеке Вениамина Семеновича.— Вот в чем вы нуждаетесь!

С носа Вениамина Семеновича падают восьмигранные очки, не обращая внимания на это, он поспешно скрывается в вагоне.

Но зашумели, закричали вокруг:

— Хулиганство!

— Безобразие!

— Товарищ милиционер!

— Гражданин! Это вы ударили пассажира? — подходит к Скобелеву сержант железнодорожной милиции.

— Я! — восклицает Скобелев, ощущая какую-то необъяснимую радость.— Я! Вот его! — указывает он на Вениамина Семеновича, быстро идущего по вагонному коридору.— Тащите его оттуда!

Милиционер входит в вагон. Сквозь стекло видно, как он нагоняет Вениамина Семеновича и что-то говорит ему, указывая на Скобелева.

— Он сумасшедший,— кричит Вениамин Семенович так громко, что слышно на перроне.— Никуда я не пойду. Не желаю из-за сумасшедшего отставать от поезда!

И в самом деле поезд трогается.

Милиционер выпрыгивает на ходу. Ищет Скобелева.

— Пройдемте, гражданин, в пикет!

* * *

В бюро технической информации идет испытание станка Виктора Журбина. Кроме самого Виктора и Зины, здесь Жуков. Станок работает, судя по всему, отлично. Виктор меняет инструмент за инструментом, комментируя очень кратко:

— Фуганок... Теперь включаю дрель... Попробуем фрезу.

Входит Скобелев.

— А, молодой человек! — Жуков отводит Скобелева в сторону.— Что вы там вчера натворили на вокзале?

— Не знаю, как по форме, но по существу я поступил правильно,— твердо заявляет Скобелев.

— По-человечески я вас понимаю. Иного ваш бывший друг и не заслуживает,— говорит Жуков.— Паскудный он человек!

Жуков оборачивается на визг дисковой пилы, которую испытывает Виктор на станке, затем возвращается к прерванной беседе со Скобелевым.

— Знаете, хорошие были времена — каменный век! Берет первобытный человек дубину и идет к соседу выяснять отношения...

Но Виктор закончил испытание и остановил станок.

— Поздравляю, Виктор Ильич, отличный станок! — говорит Жуков, протягивая руку.— Столяры Советского Союза оценят вашу машину.

— Не я один делал ее, товарищ Жуков. Вот Зинаида Павловна, Евсей Константинович... Вместе работали.

— Значит, и мы пахали? — иронизирует Скобелев.— Мы немножко помогали, так сказать, по обязанности.

— Только одно замечание, Виктор Ильич,— продолжает Жуков.— Тяжеловата ваша машина. Ведь такой станок нужен не только модельщикам. Он нужен и столяру на тридцатом этаже высотного здания и бригаде, которая разъезжает по области, строит колхозные клубы. Значит, станок должен быть легок...

— Я знаю,— восклицает Зина,— надо некоторые части и станину отлить из легкого металла. Из алюминия, например.

— Никакой трудности в этом нет,— подтверждает Виктор.

— Правильно, надо делать новый, облегченный экземпляр машины,— подхватывает Жуков.

Скобелев воспользовался тем, что разговор окончен:

— Товарищ Жуков, у меня к вам просьба. Я нарочно говорю об этом при Викторе Ильиче и Зинаиде Павловне. Я больше не могу работать в этой технической информации. Говорят, надо иметь вкус к работе. Вот у меня вкус к работе с изобретателями.

— А кто же будет работать здесь, в Бюро технической информации? — спрашивает Жуков.

— Зинаида Павловна! — сразу же и уверенно отвечает Скобелев.— Она отлично поставила работу...

— Не-ет! — смеется Жуков.

— Почему? Благодаря ей последнее время наше Бюро совсем перестали ругать,— горячо возражает Скобелев.

— Зинаида Павловна вполне справится!— подтверждает Виктор.

— А ваш отец,— говорит Жуков Виктору,— требует Зинаиду Павловну на стапель. В мастера!

— Честное слово? — радостно восклицает Зина.

— Так что надо взвесить, кому из вас оставаться здесь,— продолжает Жуков,— а кому уходить: вам, товарищ Скобелев, или вам, товарищ Иванова. Директор не сможет отпустить вас обоих одновременно...

Зина опускает глаза, напряженно ожидая ответа Скобелева. Непроизвольно она хватает Виктора за локоть. И рука у нее дрожит.

Виктор смотрит на Зину — он понимает, что с ней.

А Скобелев молчит, вертя в руках какую-то деталь, вырезанную Виктором.

— Этот вопрос надо решать вам вдвоем. Обдумайте всесторонне,— говорит Жуков.

— Прямо не знаю,— тянет Скобелев,— вы говорите, сам Илья Матвеевич просил?

— Довольно настойчиво! Даже стуча кулаком по столу,— подтверждает Жуков.

— Как же быть? Очевидно... очевидно, я должен уступить. Ну, что ж... Ладно. Поработаю здесь...

Только теперь поднимает Зина глаза на Скобелева, и в них ясно можно прочесть чувство благодарности.

— Тогда давайте поздравим Зинаиду Павловну,— с улыбкой говорит Жуков.— Я думаю, что вопрос о переводе ее на стапель можно считать решенным...

* * *

Скалою возвышается корпус нового корабля на стапеле.

Только теперь не слышно пулеметного стрекотания пневматических молотков. Но живет и по-новому дышит стапель.

Зина в синем комбинезоне с карманами на груди и над коленями, легко передвигается по металлическим лесам, отдавая какие-то распоряжения.

Поглядывая на Зину, покровительственно улыбается Илья Матвеевич. Зина останавливается за спиной Алексея Журбина. Алексей выключает сварочный аппарат, оборачивается к Зине, почувствовав ее руку на своем плече.

Зина показывает Алексею газету. На первой странице портрет: «Один из лучших сварщиков Алексей Журбин».

— Что ж, прошло уже полгода, как работаю сварщиком, пора и в передовики выходить. Ничего удивительного! — усмехается Алексей.

— Я просто очень рада за вас.

— А я буду рад, если на экзаменах в институте не схвачу ни одной тройки.— Алексей спускает щиток на глаза.

— Зинаида Павловна! — кричит кто-то сверху.— Подают сорок шестую секцию.

Зина вскидывает вверх голову.

... Мощный кран спускает на место одну из готовых секций. Командует спуском Зина: командует молча, движениями руки, смысл которых крановщик «читает» безошибочно. Незаметно для Зины подхо-

дит, останавливается сзади Илья Матвеевич. Надо на всякий случай страховать.

Когда секция спустилась, он тихо подзывает Зину:

— Зинаида Павловна!

— Да, Илья Матвеевич.

— Это вы распорядились ускорить сварку на третьей палубе?

— Я!

— Надо было у меня спросить. Может непровар получиться. Я отвечаю за корабль. С меня спросят в случае чего.

— Почему только с вас? Я тоже отвечаю за корабль,— твердо и убежденно говорит Зина.

— Ишь ты! — остается удивиться Илье Матвеевичу.

Но теперь, хотя и шепотом, ведет наступление Зина:

— Почему вы не явились вчера на урок? Если не успели решить задачи...

— Задачки-то я решил,— также шепотом отвечает Илья Матвеевич.— Да ведь вчера партийное собрание было. Приду сегодня, если можно.

— Папа, папа! Меня приняли! Зинуша, меня приняли! — подбегает к ним возбужденная Тоня.

Зина радостно целует Тоню:

— Молодец, Тонечка! Поздравляю.

— Значит, высшее образование входит прочно в наш дом. Первый Антон, потом — Антонина, — шутит Илья Матвеевич.

— Алеша говорит, перегонит меня!

— У него — опыт! — многозначительно замечает Илья Матвеевич.— Ему в кораблестроительном будет легче, чем тебе в твоем биологическом... Опыт, Зинаида Павловна, ведь большое дело!

— Да, папа! От Лиды телеграмма: скоро приедет...

— Я пойду, Илья Матвеевич,— сразу же мрачнеет Зина,— мне надо там посмотреть...

Зина уходит.

— Какая-то странная Лида... Удрала из дому, теперь возвращается,— продолжает Тоня.

— Ну, ладно! Это не твоего ума дело...

Сидит под кормой корабля возле самой воды Зина. Здесь она одна и не от кого прятать слезы.

— А-а! Товарищ мастер! Что это вы грустите, зубы болят? — подходит к ней Антон.

— Зубы? Ах да, зубы...

— Ну, да. Надуло. Холодные здесь места... А я вот скоро поеду в теплые... Еще один старый завод надо сделать молодым.

— Антон Ильич, возьмите меня с собой,— решительно заявляет Зина.— Я вам пригожусь...

— Как? Вы ведь так рвались сюда, на стапель...

— Но и там будет стапель, и там корабли. Не все ли равно, где?

— Как же все равно? Вот я. Сколько ни объездил заводов, где только я ни бывал. А как подъезжаю сюда, как увижу из вагонного окна эти краны, эти «голубятни», Ладу — сразу чуть ли не стихами думаю: мой завод! Ну, так неудивительно. Здесь я еще мальчишкой бегал... Пройдет время, вы тоже скажете — мой завод!

Зина вздыхает:

— Я бы очень этого хотела!

— А чего же вы задумали уезжать?

— Так называемые личные обстоятельства, Антон Ильич.

— Личные? Да... К сожалению, не из одних кораблей состоит

жизнь. Вот наш Виктор. Жена сбежала... Не поняли, как совместить и корабли и личное счастье...

— Так она ведь возвращается,— грустно говорит Зина.

— Зинаида Павловна,— окликает ее пожилой рабочий.— Пошли бы, посмотрели... Не перепутать бы чего...

Зина уходит.

Алеша отводит Тоню в сторону от своего рабочего места.

— Слушай, сестренка. Ты можешь сделать для меня одно дело?

— Все, что хочешь, Алеша!

— Только честно?

— Честно!

— Понимаешь, какое дело?.. Надо бы узнать, как там... Катюша... Съезди к ней, а?

Тоня молчит.

— Ну? Ты же обещала...

— Она ж дома не живет. Где я ее найду?

— Я нашел ее. Она в подсобном хозяйстве завода... Поедешь?

— Алеша, ты еще любишь ее?

— Поезжай, Тоня. Ты же обещала!

* * *

Тоня и Катя сидят в маленькой катиной комнате в легком деревянном домике. В глубине комнаты в плетеной кроватке спит ребенок.

— Дома оставаться я больше не могла,— говорит Катя.— Не хотелось никого видеть. Павел Петрович, это заместитель директора, помог мне сюда перебраться. Здесь тихо, хорошо.

— Так одна и живешь?

— Мама почти каждый вечер приезжает...

— А работы у тебя здесь много?

— Не очень много. Справляюсь. Еще время остается. В поле хожу работать. А ты как поживаешь?

— Я? Меня приняли в университет... Скоро поеду учиться.

— Завидую тебе! — с горечью говорит Катя.— Я тоже так хотела в университет, так хотела!

— Поедем вместе, Катюша!

— Разве я могу? Я, Тонечка, теперь отучилась. Видишь, мамой стала, няньчу, стираю пеленки. Мне вокруг говорят, что из этого только и состоит жизнь матери. Как ты думаешь, правда это?

— Не знаю, Катюша...

Тоне взгрустнулось. Но, помолчав немного, она говорит:

— А он тебя очень любит, Алеша... По-настоящему любит! Вспоминает тебя.

— Не говори, Тоня. Не говори. Не хочу слушать. — Катя на миг зажимает уши ладонями и тотчас спрашивает: — Он тебе все рассказывает, да?

— Да, все. Он очень хороший.

Катя начинает плакать.

— Что я натворила? Что я натворила!..

Испуганная Тоня бросается к ней, обнимает за плечи, прижимается щекой к ее голове.

— Катя, милая, хорошая, Катюшенька, прости! Не надо было ничего говорить? Катюша, а Катюша...

— Говори, Тонечка, говори! — Катя тоже обняла Тоню, прижалась к ней. — Говори. Мучай меня. Ведь я во всем виновата, я, я... Он никогда не простит меня. Разве такое прощают?..

* * *

В знакомой калитке с надписью «Якорная ул., 19» стоит Лида — простоволосая, загорелая, в желтом кожаном пальто нараспашку, с чемоданом в руке. Она кажется мало похожей на прежнюю Лиду.

— Лидия!

Бросив кошелку на землю, к ней идет Агафья Карповна, собиравшая огурцы в огороде.

— Лидия, голубушка! Вернулась...

Объятия, поцелуи.

— Где была, откуда едешь?

— Из-за тридевяти земель.

— Пойдем в дом-то, пойдем... Расскажешь, где была, что делала...

Идут к крыльцу.

Вот они уже в столовой. Лида снимает пальто, на ней удобный дорожный костюм. Стройная, подтянутая, держится она уверенно, с явно подчеркнутым чувством собственного достоинства.

— Год ведь не видались,— хлопочет у стола Агафья Карповна,— беды ты натворила! Горевали мы...

— Беду я не натворила, мама, доброе дело сделала — для себя и для Виктора, для всех нас.

— Ну, рассказывай, рассказывай. Где пропадала?

— Пропадала? Нет, мама, не пропадала. Зимой я училась на курсах, а все лето пробыла в экспедиции. Я теперь геолог, мама, коллектор. Собираю, записываю, храню образцы пород, найденных нашей экспедицией... Вы всегда думали, что я клуша, только бы мне сидеть в беседке, в палисаднике. А эта клуша в день иной раз выхаживала по шестьдесят километров, переправлялась по шею в воде через реки, за спиной к тому же рюкзак, килограммов в двадцать.

— Матушки-светы! — восклицает Агафья Карповна.

— Ездила верхом, взбиралась на скалы, тонула в болоте, спала прямо на земле, пухла от комаров и мошек...

Из своей комнаты выходит дед Матвей.

— А-а! Вернулась? Здравствуй, красавица.— Дед Матвей встречает Лиду будничным голосом, словно всего несколько часов не было ее дома.— А я спал перед дежурством. Агаша, собери-ка мне ужинать.

— Сейчас! — Агафья Карповна уходит на кухню.

— Ну, как она, жизнь-то? Золото искала или жар-птицу? — обращается он к Лиде.

— Железо, дедушка.

— Нашла?

— Много нашли, большие залежи. Лет на триста хватит.

— Кто ж ты теперь?

— Помогаю геологам в разведке.

Кажется, исчезла новая, уверенная повадка Лиды. Она стоит перед дедом, как виноватая в чем-то школьница, теребит в руках платочек...

— Ну, это хорошо. Я про тебя хуже думал. Хорошо. Польза, значит. Зачем только не по-хорошему ушла из дому? Не старые времена. Если душа куда просится, то по-человечески обо всем договориться можно.

— Виновата, дедушка, сама понимаю. Перед вами, перед Ильей Матвеевичем прощения просить буду.

— Какое ж прощение — железо нашла! Вот тебе и прощение. Ну, это, если во всенародном масштабе. А в нашем масштабе, в семейном, как еще придется... Ты же нам в картузы наплевала. Про это думала, когда тягу собиралась давать? Нет? Пришла бы да и сказала: жизнь ваша, дорогие товарищи, не по мне. Желаю размахов, желаю воли, а вы тут копаетесь, что муравьи.

— Не имела права так говорить, дедушка.

— Ну, по-другому: ошиблась, муж не тот попался. Бывает, чего не бывает.

— Простите, дедушка, Виктор идет. Я пойду, встречу его.

Из окна столовой видно, как Виктор входит в калитку палисадника.

— Иди, иди. Я уж поговорил, хватит!

Лида и Виктор встретились в палисаднике, на дорожке от калитки к крыльцу дома.

— Лида?! Приехала! Здравствуй!

— Здравствуй, Витя!

Подали друг другу руки не как муж и жена — обыкновенные знакомые.

— Давай, Витя, сразу, чтоб потом тяжелее не было. Пойдем в беседку, поговорим...

Лида и Виктор входят в беседку, что стоит на краю палисадника.

— Ты меня, наверное, осуждаешь. Но пойми, Витя, я иначе не могла поступить. Мы плохо с тобой жили...— начинает Лида.

— Кто виноват в этом, я?

— Зачем об этом говорить. Может быть, ты, может быть я. Разве так важно виновных найти? Важно то, что ты разлюбил меня. А я... я не понимала тебя. Мы уже давно были с тобой врозь душою. Мой отъезд ничего не изменил в наших отношениях. Смотри, как мы встретились? Муж и жена? Куда там! Просто хорошие знакомые, друзья! Ведь мы друзьями остались, Витя?

— Ты странно спрашиваешь,— смущенно отвечает Виктор.

— Но мой отъезд для меня изменил все. У меня ведь есть сила, в ней я убедилась. Она мне помогла найти место в жизни. Понимаешь?

— А раньше я тебе мешал?

— Ты все о том же! Нет, не ты мне мешал... Мешала сама себе. А теперь... Ты все поймешь, когда я расскажу о себе, о своей работе. Ты все поймешь, я ведь тебя знаю...

* * *

Дед Матвей лежит на диване в директорском кабинете, подложив под ноги газету.

Входит Алексей.

— Ты не спишь, дедушка?

— Не сплю. А что тебе?

Алексей садится к деду.

— Трудный у меня вопрос...

Выдержав недолгую паузу, дед Матвей поднимает голову, садится, опираясь локтем на диванную подушку:

— Трудные вопросы, Алеха, решаются разом: чик — и готово. И когда решают такой вопрос, вперед глядеть надо: что получится не сегодня, а, понимаешь, завтра, в будущей жизни. Если ты за завтра уверен, решай и действуй... Ну, а вопрос-то какой, говори. Обмозгуем.

— Спасибо, дед. Ты все сказал, что нужно.

Алексей выходит.

Дед внимательно смотрит ему вслед и снова ложится.

* * *

Стоит на берегу Лады Алексей.

Не чувствует пронзительного влажного ветра, который треплет и путает его волосы. Хлещут волны о каменную набережную, и брызги обдают Алексея, но он и этого не замечает...

* * *

Алексей стучит в окно отцовского дома.

— Антонина!

В распахнувшемся окне появляется удивленная Тоня.

Алексей передает ей ключ от своей квартиры.

— Держи.

Тоня еще не понимает зачем, но берет ключ.

— Пойдешь ко мне. Скоро приеду. Дожидайся!

И, не глядя на Тоню, уходит.

* * *

Алексей стоит на дороге. Вдали показывается машина. Алексей поднимает руку. Машина не останавливается. Вторая тоже. Наконец третья тормозит. Это «Победа». За рулем — Скобелев.

— А, товарищ Журбин!

— Извините, товарищ Скобелев, думал, такси.

— Пожалуйста. Вам куда? Подвезу с удовольствием...

— Нет, зачем? Может быть, вам не по пути...

— Мне всюду по пути. Прогуливаюсь... Садитесь, садитесь.

Алексей садится в машину.

Машина разворачивается.

Мчится машина по асфальтированной улице, вдоль которой стоят новенькие дома.

Мчится на большой скорости по загородному шоссе.

«Победа» Скобелева останавливается у ворот подсобного хозяйства.

Алексей выходит из машины.

— Я сейчас, — говорит он Скобелеву. — Поедем обратно.

Идет к воротам, за которыми виднеются аккуратные стандартные домики. Стучит в дверь одного из них.

Голос Кати (из-за двери). Мария Ивановна? Сейчас открою, только халат накину...

Дверь открывается. Алексей входит в дом.

...В халате стоит перед Алексеем пораженная Катя.

— Алеша?

— Собирайся, Катюша! — твердо говорит Алексей. — Ты отсюда уезжаешь!

— Куда я уезжаю? Никуда я не уезжаю...

— Уезжаешь: обратно в город.— Алексей сгребает с кровати постель вместе с матрацем, подушками, говорит выходя: — Одевайся!

У ворот, посвистывая, разгуливает Скобелев. Увидев Алексея со странным грузом, он удивленно всматривается в него.

Алексей проходит мимо Скобелева, не обращая на него внимания, открывает дверцу машины, кладет вещи и возвращается в дом.

Скобелев провожает взглядом уходящего Алексея и открывает багажник.

...Алексей снова в комнате Кати.

Катя стоит посреди комнаты, испуганно прижав ребенка к груди.

— Алеша? Что такое? Я ничего не понимаю. Куда?

Не отвечая, Алексей хватает с вешалки пальто, накидывает его на плечи Кати, подталкивает к выходу.

— Пошли, пошли! За остальным приеду завтра.

Скобелев сидит за рулем. Заслышав шаги, он поднимает воротник, нахлобучивает кепку на глаза и становится похожим на заправского шофера.

Алексей усаживает Катю на заднее сидение машины, а сам садится рядом со Скобелевым. Машина трогается.

Мчится машина по загородному шоссе по направлению к городу.

Мчится по той же асфальтированной улице.

И вот останавливается перед домом Алексея.

Алексей выходит из машины, выводит Катю с ребенком.

Из подъезда выбегает Тоня, кидается к Кате.

— Приехали? — берет у Кати ребенка. — Я уже все приготовила. Жду вас...

Катя растерянно идет за Тоней. Алексей выволакивает из машины постель и, кивнув Скобелеву, идет к подъезду.

Безучастно молчавший доселе Скобелев тихо зовет Алексея:

— Алексей Ильич! На одну минуточку...

Скобелев выходит из машины, крепко пожимает руку Алексею. Не говоря ни слова, садится за руль и уезжает...

— Катюша! Ты будешь жить здесь! — объявляет Алексей, входя в комнату.

— Я не могу, Алеша. Это невозможно, — протестует Катя. — Ты... ты не знаешь, что делаешь.

— Я все знаю!

— Алеша, пойми, не могу! — снова говорит Катя, едва удерживая слезы.

— Не можешь или не хочешь?

Катя не отвечает.

— Ты не думай, — говорит Алексей. — Это не моя квартира, теперь она будет твоя. Слышишь, Катюша! Я сейчас уйду на Якорную к нашим. А ты живи здесь. Тебе здесь лучше, и девочке твоей лучше... Слышишь?

— Слышу! Слышу! Значит, это жертва? Мне жертв не надо! Не хочу никакой жалости. Немедленно увези меня обратно. Или я уйду пешком!

— Хорошо, — горячится Алексей, — ты уйдешь... Я тебя отвезу. Но скажи, почему ты не ответила на мое письмо?

— Только потому, что знала: ты написал его из жалости. И не ошиблась...

— Только потому?

— Да, потому.

— Если так, Катюша, то я сказал тебе неправду. Я привез тебя совсем не для того, чтобы уходить. Я думал, ты не захочешь остаться со мной.

— Я плохая.

— Нет, хорошая. Я хочу быть с тобой. Я не могу без тебя...

— Разве такое прощают? Нет, это невозможно. Боюсь верить, боюсь...

— А ты поверь! — Алексей делает шаг к ней. Катя не отступает. Еще шаг. И вот она прижалась лицом к его груди, обхватила руками его плечи...

Так они и стоят.

* * *

Якорная улица, на которой живут Журбины, полна народу, как в утренние часы, когда все устремляются на завод. Но сегодня воскресенье. Сейчас — полдень. И, судя по всему, не на работу идут люди,

заполнившие тротуары и мостовую... Одеты они все в праздничные костюмы, идут с женами, с детьми.

Идут в этой толпе дед Матвей и Тоня. Он в темной шляпе, одет в новенькое летнее пальто. В руках палка.

— Ну что ты уставилась на меня? — спрашивает дед Матвей.

— Не могу решить, на кого ты похож, дедушка. Профессор или артист?

— Служитель культа. Поп! — отвечает дед и, подняв указательный палец, нарочито гундосит: — Гряди, гряди, голубица!

...Идут Зина и Виктор.

— Вчера приходил ко мне в цех Скобелев, — говорит Виктор, — и сообщил, что инструментальный завод начинает массовое производство нашего станка.

— Я всегда с удовольствием вспоминаю дни, когда мы работали вместе.

— Вспоминаете, а совсем перестали ходить к нам. Может быть, какая-нибудь причина есть этому? Может, я провинился в чем?

— Вы? Нет, Виктор Ильич, вы ни в чем не провинились, — с принужденной улыбкой говорит Зина. — И не надо продолжать этот разговор. К вам вот скоро жена приедет, ревновать будет...

— Какая тут ревность! Разошлись ведь мы. Она разводиться приезжала.

— Да? Вы простите, Виктор Ильич, но меня ждет Илья Матвеевич, — и не взглянув на Виктора, Зина идет вперед быстрее, почти бегом.

Широко распахнуты заводские ворота.

Одни из проходящих показывают вахтеру свои заводские пропуска, другие, главным образом жены рабочих, пригласительные билеты.

— Марии Лукиничне,— кланяется старый вахтер статной пожилой женщине в очках, — наше почтение!

— Агафье Карповне! Пожалуйста, мы вас и без билетов признаем.

— Матвею Дорофеевичу! — здоровается старик.

— Здорово, Петруша! — отвечает дед Матвей.

* * *

Возвышается на стапеле готовый к спуску на воду корабль. Вокруг небольшой трибуны, пристроенной возле стапеля, уже много народу. Но подходят все новые и новые группы людей.

Стоит у борта корабля мастер Басманов. Осмотревшись, он украдкой гладит рукой сварной паз корпуса, как бы проверяет: прочно ли, надежно ли? Старики, стоящие неподалеку, все-таки заметили, подмигнули друг другу, усмехнулись...

К Басманову подходит Жуков.

— Здравствуйте, Александр Александрович. Вы все еще в ссоре с Журбиным?

— Какая ссора? Несогласие, — пожимает руку парторга Басманов.

— А, может быть, пора и помириться?

— Пусть сам идет мириться. Я постарше его...

— Ах, вот как? Попробуем! Товарищ Журбин! — зовет Жуков Илью Матвеевича, стоящего неподалеку.

Подходит Илья Матвеевич.

— А, товарищ Басманов! Давно не виделись! Здорово!

— Здорово, товарищ Журбин.

— Вы что-то хотели сказать, товарищ Жуков? — спрашивает Илья Матвеевич.

— Да нет, я так... — Жуков отходит.

— Как дела-то? — поворачивается Илья Матвеевич к Басманову.

— Плохи дела!

— А что так?

— И у нас на сварку перешли. Уж лучше тогда новое строить, чем старое ремонтировать. Может, возьмешь обратно к себе? — Басманов снимает шапку. — Вот просить пришел.

— Э, нет! Дезертиров не берем, не берем...

Басманов надел шапку:

— Не берете — не надо! Сам не пойду к тебе. Нарочно, для растравки сказал про это. Меня на третий стапель зовут... Сам Иван Степанович с товарищем Жуковым уговаривали. А как твой новый мастер, Зинаида Павловна, справляется?

— Хороший мастер, ничего не скажу.

— А что я тебе говорил? Не пускали человека до настоящего дела. Вот! — и с видом победителя Басманов отходит.

Другая группа собравшихся: Агафья Карповна, Костя, Дуняша с сыном на руках, Алексей, Катя и ее мать — Маргарита Степановна.

— Впервые на таком торжестве, — говорит Маргарита Степановна Агафье Карповне. — И то спасибо Алеше, достал мне пригласительный билет.

— Двенадцатый корабль на моем веку. И помню название каждого, год, когда его спускали на воду. Помню, как дни рождения моих детей, — не без гордости заявляет Агафья Карповна.

— А ведь, Агафья Карповна, вы такой же строитель кораблей, как вот все они, — обводит рукою Маргарита Степановна собравшихся рабочих. — Сколько тревог и беспокойства вы вложили в этот и в другие корабли! Сколько забот о тех, кто строит корабли... Разве не так?

Агафья Карповна смотрит на Маргариту Степановну благодарными глазами, но все же возражает:

— Да что вы, Маргарита Степановна! Незаметная у нас должность: домашнее хозяйство...

Алексей обращается к подошедшему Виктору:

— Слушай, а где Зина? Шли вы, кажется, вместе.

— Шли вместе, а вроде поссорились.

— Чего поссорились-то?

— Не знаю, не пойму...

— Так-таки не поймешь? А я понимаю.

— Понимаешь, так говори!

Алексей наклоняется к уху Виктора, шепчет ему что-то, проводя пальцем по кителю около сердца...

Виктор возмущается:

— Чепуху городишь!

— Чепуху? — улыбается Алексей. — А, по-моему, ты тоже того, — и он повторяет свой выразительный жест.

Виктор отмахивается:

— Отстань, ей-богу.

Алексей смеется:

— Что? В точку попал?

Зина стоит рядом с Ильей Матвеевичем и Антоном у самой трибуны.

— Хороша твоя диссертация, Антоша, — говорит Илья Матвеевич, указывая на корабль. — По всему свету, по всем морям и океанам пройдет.

— Почему моя диссертация? Скорее, это аттестат. Аттестат зрелости всего завода.

— Правильно, Антоша! Всего завода аттестат! Вот я и говорю: каждый созреть должен. Ведь какая главная идея нашей жизни, у нас, у рабочих, коммунистов, всех, которые сразу определили свою дорогу — за Лениным и Сталиным итти всю жизнь: одолевать все трудности, какие есть! Не пасовать перед ответственностью! Жить с засученными рукавами.

И не глядя на то, что был в выходном костюме, в пылу беседы засучивает рукава.

— Это что — в драку? — усмехается подошедший к ним директор завода.

— В драку! — отвечает Илья Матвеевич. — В драку, товарищ директор. Такая у нас рабочая должность. Одно поднял, за другое принимайся...

— Что-то вроде этого я как раз и Зинаиде Павловне должен сказать, — говорит директор и отводит Зину в сторонку. — Возьмите, Зинаида Павловна, носите и не сердитесь, — директор протягивает Зине ее черный бантик.

— Что вы, Иван Степанович? Зачем?

— Он вам теперь не страшен. Выросли, Зинаида Павловна, возмужали.

И директор поднимается на трибуну, где уже стоят Жуков и Горбунов.

— Товарищи!

Сразу стихает многоголосый гул. Говорит Жуков.

— В невероятно короткий срок собрали мы этот корабль новой конструкции. Трудное и ответственное задание, которое мы получили от нашего правительства, выполнено! Я хочу напомнить вам слова Иосифа Виссарионовича, слова великой правды о нашем трудовом народе, о наших людях, которые без шума и треска строят заводы и фабрики, шахты и железные дороги, создают все блага жизни, кормят и одевают весь мир, о настоящих героях и творцах новой жизни. Руками таких людей совершаются в нашей стране все великие дела. Преобразуется природа, воздвигаются гигантские сооружения, которые в веках останутся как памятники эпохи строительства коммунизма. Руками таких людей построен и этот корабль. Он, может быть, и мал в сравнении с теми делами, о которых я говорил, но мы вправе гордиться им. Он, наш корабль, назван именем человека, вся жизнь которого может служить подтверждением замечательных сталинских слов о рабочем классе.

— Счастливого плавания! — провозглашает Жуков, обращаясь к кораблю.

Раздаются бурные рукоплескания, и под их гром директор завода приказывает зычным командирским голосом:

— Кильблоки долой!

Басманов тревожно смотрит на Зину:

— Пол-литра-то припасли?

— Зачем?

— А чокнуться с кораблем надо?

— Ох, я и забыла...

— Понятно, по технологии не предусмотрено.

Доносится команда:

— Кормовые стропы долой!

Басманов вынимает из кармана полулитровую бутылку водки и передает Зине.

Слышна команда:

— Задержники руби!

Корабль медленно двинулся со стапеля к воде. Зина метнула бутылку в борт. Старики, довольные тем, что не позабыта давнишняя традиция, хлопают и улыбаются Зине.

Корабль еще наполовину на стапеле. Из-за лесов носовой части одна за другой появляются золотые буквы на борту:

«Матвей Журбин»

И, как по команде, все поворачиваются в сторону деда Матвея, который стоит прямой и строгий, сурово нахмурив брови, потому что глаза его полны слез...

Находившийся рядом с дедом Матвеем маленький старик, может быть, единственный его сверстник среди собравшихся, шепчет ему:

— Гляди, Матвей! Чьего имени!

— Может, его, — взволнованно отвечает дед Матвей, указав на копошащегося у его ног правнука. — Тоже Матвей Журбин! Может, достойнее человеком будет! Ему жить, ему работать да радоваться!..

А корабль «Матвей Журбин» уже плывет, направляясь к морю.

И вот он в безграничном океанском просторе.

И бьются о его стальной корпус высокие крутые волны...

Л. БЕЛОВА

Кандидат филологических наук

ГЕРОЙ В ЖИЗНИ И В СЦЕНАРИИ

В докладе на XIX съезде партии тов. Г. М. Маленков, останавливаясь на задачах, стоящих перед советской литературой и искусством, сказал: «Сила и значение реалистического искусства состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей».

Советская кинематография за годы своего существования создала целый ряд фильмов, в которых полно и ярко нарисован образ положительного героя нашего времени. Чапаев, Фурманов, Петр Шахов, рабочий-революционер Максим, профессор Полежаев, сельская учительница Варвара Мартынова, молодые герои Краснодона, Зоя Космодемьянская, Алексей Мересьев и многие другие служат для наших зрителей вдохновляющим примером мужества, самоотверженности и любви к своей Родине, образцом высоких моральных качеств. У них учатся, им подражают, с них «делают жизнь» целые поколения советских людей; они являются любимыми героями сотен миллионов тружеников.

Однако наряду с лучшими фильмами, воссоздающими образ нашего современника во всем многообразии его деятельности и богатстве духовных качеств, на экране, как и в некоторых пьесах, появляются и серые, унылые произведения, в которых «под видом передового советского человека действуют безликие, мало чем примечательные люди, лишенные ума, таланта и вдохновения, ярких, запоминающихся характеров»[1].

Советская кинематография находится сейчас в великом долгу перед нашим народом. Много ли можем мы назвать выпущенных за последние годы фильмов, герои которых стали любимыми героями наших зрителей? К сожалению, недопустимо мало.

Жизнь наша ежедневно выдвигает героев — передовиков труда, талантливых ученых, изобретателей, врачей, агрономов — людей с большим кругозором, с богатым духовным миром, ярким и неповторимым характером. Киноискусство отстает от жизни. В его произведениях еще не занял подобающего места наш современник, — новатор и труженик, человек новой, коммунистической морали.

Исторические документы XIX съезда партии, новый Устав КПСС, вдохновляют советских художников на создание образа нашего современника.

Преданность делу коммунизма, сознательное и активное отношение к своим обязанностям, бдительность, высокая принципиальность, чест-

[1] «Преодолеть отставание драматургии». Редакционная статья газеты «Правда» от 7 апреля 1952 г.

ность и правдивость — все это требования, которые предъявляет партия к каждому коммунисту. Задача искусства — создать такие произведения, в которых эти качества получили бы конкретно образное выражение, воплотились бы в живых человеческих характерах.

Самое ценное в нашем обществе — человек. Изменяя лицо земли, создавая новые заводы и электростанции, растет, воспитывается и переделывается и сам человек — строитель и создатель всех ценностей.

В почетном деле воспитания советского человека важное место принадлежит партийному руководителю, образ которого должен привлекать внимание художников киноискусства. В этой области у нас имеется богатый опыт: в фильмах «Чапаев», «Великий гражданин», «Мы из Кронштадта», в трилогии о Максиме, в «Секретаре райкома» и других образ коммуниста-руководителя был нарисован с большой художественной силой и полнотой.

Однако этот опыт мало используется в фильмах последнего времени. В них, как правило, секретарь обкома, райкома, парторг завода, колхоза или учреждения — наиболее бледная и невыразительная фигура, что находится в вопиющем противоречии с реальной действительностью.

В жизни партийным руководителем выбирается человек, воплощающий в себе лучшие черты коммуниста, человек с ярким, сильным характером.

На экране — это сплошь да рядом бледная тень, лишенная человеческой судьбы и своеобразия характера.

В жизни партийный руководитель умеет воодушевить людей, поднять их на выполнение трудного дела, предостеречь от ложного шага, помочь исправить ошибки, повлиять на поступки и характер человека.

На экране — это скучный, сухой резонер, декларирующий общеизвестные истины.

Каждый из нас встречал в своей жизни многих замечательных коммунистов, в совершенстве владеющих искусством политического воспитания масс, людей богатых духовно, с оригинальным умом, своеобразным характером и прекрасными человеческими качествами.

Об опыте лучших партийных организаторов мы часто читаем на страницах газет. Так например, в корреспонденции В. Журавского и Б. Яхневича, помещенной в «Правде» 19 апреля 1953 г., рассказывается о строителях Куйбышевской ГЭС и, в частности, о секретаре партийного бюро левобережного гидротехнического района Александре Михайловиче Анфимове. Инженер по образованию, Анфимов является в качестве парторга также «инженером человеческих душ». В статье рассказывается о том, как знакомится Анфимов с людьми, как повседневно общается с ними и наблюдает за их работой, как умеет во-время подметить недостатки у человека и помочь их исправить. Так, наблюдая за работой стахановца машиниста экскаватора Клементьева, парторг сумел увидеть в его характере черты единоличника, человека, который боится, что другие его перегонят и пальма первенства уйдет из его рук. «Чем больше я изучал Клементьева, тем яснее мне становились невысказанные, скрытые в его голове мысли» — рассказывает Анфимов. Парторг сумел помочь Клементьеву стать иным, избавиться от индивидуализма. Тот вскоре стал помогать товарищам, у него открылись незаурядные способности агитатора и организатора. Вскоре Клементьев был избран в партийное бюро. В скупых строках газетной статьи содержится большая и интересная история борьбы за человека, рассказ о методах и приемах воспитательной работы партийного руководителя.

«В каждом человеке есть золотоносная жила, есть живой родник... и это надо видеть!» — говорит Анфимов.

Рассказать о людях, подобных Анфимову, о том, как воспитывают они человека, как находят в нем «живой родник», показать, благодаря

каким свойствам своего характера им это удается, — важная задача нашего киноискусства.

Какие задачи стоят перед сценаристом в создании такого образа?

Партийный руководитель прежде всего должен быть жизненно правдиво, художественно убедительно показан в своей основной функции — воспитателя людей.

В качестве примера яркого и полнокровного изображения партийного руководителя в кино может быть приведен образ Фурманова из фильма «Чапаев».

Фурманов воплощает в себе основные черты коммуниста — организатора и воспитателя масс. Фигура Фурманова взята исторически конкретно. Вся его деятельность как комиссара направлена на выполнение задач, поставленных партией в годы гражданской войны: уничтожение белогвардейских банд и очищение советской земли от интервентов. Поднимая чапаевцев на разгром врага, Фурманов воспитывает этих людей, способствует росту их сознания, под его влиянием изменяются их характеры.

Авторы сценария Г. и С. Васильевы сумели найти правильное драматургическое решение образа Фурманова. Он не декларативен, а действен. Правильность его взглядов и поступков каждый раз подтверждается самой жизнью.

Вспомним, например, как Фурманов, узнав о мародерстве красноармейцев в освобожденной деревне, арестовывает командира взвода Жихарева. Неправота Жихарева, смотревшего сквозь пальцы на поведение своих бойцов, и Чапаева, вступившегося за арестованного, подтверждается не словесными доказательствами комиссара, а жизненными фактами. Отношение крестьян к событиям, выявленное в известной сцене с бородачом, убеждает Чапаева, что Фурманов был прав, применив к Жихареву суровые и решительные меры.

Фурманов — типический образ коммуниста-руководителя, призванного направлять и воспитывать массы. Это рабочий, человек с передовым сознанием и опытом борца-революционера, весь смысл жизни которого — в служении делу партии, делу коммунизма.

Фурманов в сценарии, так же, как Федор Клочков в романе, не абстрактная схема положительного героя, взятого вне времени и пространства. И речь, и поступки, и весь его облик носят на себе печать эпохи Октябрьской революции и гражданской войны.

Вместе с тем в нем есть черты, свойственные всякому партийному руководителю вообще: это неразрывная связь с трудящимися массами, способность приводить их в движение.

Ленин, определяя работы партийного руководителя, говорил, что он должен «жить в гуще рабочей жизни, знать ее вдоль и поперек, уметь безошибочно определить по любому вопросу, в любой момент настроение массы, ее действительные стремления, потребности, мысли, уметь определить, без тени фальшивой идеализации, степень ее сознательности и силу влияния тех или иных предрассудков и пережитков старины, уметь завоевать себе безграничное доверие массы товарищеским отношением к ней, заботливым удовлетворением ее нужд» [1].

Черты, общие для руководителей-коммунистов, сочетаются в образе Фурманова с особенными, присущими лишь ему одному. Он спокоен, сдержан, немногословен. А ведь руководитель мог быть и горячим, вспыльчивым, красноречивым.

Типическое, общее в художественном образе органически связано с частным, индивидуальным, ибо, по определению Ленина, отдельное не может существовать иначе, как в той связи, которая ведет к общему,

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 166—167.

а «общее существует лишь в отдельном, через отдельное» [1]. Тип в искусстве не может существовать вне конкретной индивидуальности. Типом может быть признана лишь та индивидуальность, которая наиболее полно воплощает в себе черты общего.

Образ Фурманова потому и завершен в художественном отношении, что в его индивидуальности наиболее полно отразились черты общего для передовых коммунистов, и эти общие черты стали индивидуальными чертами его характера.

Отсутствие общего исключает, а недостаток индивидуальных черт умаляет типичность данного образа. Изображаемый человек не может быть типом, если он является не конкретным человеком, а представляет собой механическое соединение отдельных качеств.

Часто к решению проблемы индивидуализации подходят примитивно. Пытаясь избежать схематизм в изображении героя, писатель придает ему «для оживления» ряд мелких индивидуальных черт, чаще всего бытовых. Но если эти черты лишь количественное прибавление, они никак не изменяют качества образа. Герой не оживает, если он схематичен в своих г л а в н ы х чертах.

Примеры нетипического, схематического обобщения мы можем найти, обратившись к тому, как изображен партийный руководитель в ряде наших фильмов.

Так, например, бледен и схематичен в фильме «Донецкие шахтеры» образ парторга шахты Павла Недоли. В нем подчеркнута лишь одна черта — невозмутимое спокойствие, хладнокровие. Но и эта единственная черта не стала органическим элементом его характера. Она лишь названа, задана авторами, но не доказана внутренней логикой всего образа. Разговоры парторга с конструктором Трофименко о неполадках в угольном комбайне малоинтересны, незначительны. Зритель ничего не узнает о Павле — ни как о парторге, ни как о человеке с определенной, своеобразной судьбой. Персонаж этот оказался в образном строе сценария лишним, ненужным.

Нельзя признать удавшимся и образ секретаря райкома партии Кондратьева в фильме «Кавалер Золотой Звезды». Кондратьев предстает перед нами лишь как олицетворение определенной должности. О его личности, об особенностях его характера, внутреннем мире мы ничего не узнаем. Но и в прямой функции секретаря райкома авторы не сумели показать его художественно убедительно. Метод работы его как партийного руководителя мало раскрывается в действии, а большей частью информационно-иллюстративно. В образе Кондратьева обобщены качества, присущие партийному руководителю: государственный подход к делу, умение видеть главное, способность хорошо разбираться в людях и т. д. Мы знаем также, что он прост и скромен, чуток и отзывчив к окружающим. Все это черты — типичные для партийного работника. Однако в образе Кондратьева они не стали индивидуальными, органическими чертами характера. Кондратьев не стал типом, ибо его образ страдает схематизмом.

За последние годы экранизировано несколько романов советских писателей — это «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», «Жатва». Интересно проследить, как показан в этих фильмах образ партийного руководителя и чем он отличается от изображенного в романе.

Образ парторга строительства и секретаря горкома партии Залкинда в романе В. Ажаева «Далеко от Москвы» является несомненной удачей писателя. Роль этого партийного руководителя в деле воспитания масс показана ярко и полно. Он постоянно находится среди людей, умеет повлиять на человека, увлечь его личным примером на свершение труд-

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, 1938, стр. 327.

ного дела, подвига. Вспомним, например, как команда буксира отказывается тянуть баржу с грузом по замерзающему Адуну. Дело трудное, опасное для жизни. Но груз необходимо отправить.

«— Есть тут коммунисты среди вас? — крикнул Залкинд. Он тоже поднялся на баржу с группой людей. — Коммунисты со мной поведут обе халки.

— Да что вы, в конце концов, Михаил Борисович! — жалобно закричал Полищук.— Я беспартийный, так меня из игры вон, что ли? А потом в городе глаз не покажешь: Залкинд вместо Полищука халки по Адуну водил! Сходи.

Старшина махнул рукой своей команде. Буксировщики вслед за старшиной, громко топоча ногами, сбежали по сходням».

Сохранив эпизод отправки баржи, сценарист М. Папава, к сожалению, поступок Залкинда передал Рогову. Таким образом оказалась потерянной одна из возможностей яркого, действенного показа парторга.

О характере парторга, его душевных качествах и личной судьбе мы узнаем в романе из описательных характеристик, а также из целого ряда бесед Залкинда с разными людьми. В сценарии описательные характеристики, авторские отступления, естественно, отпали. Не вошли в сценарий и многие из тех людей, с которыми был связан Залкинд. Для компенсации этих неизбежных потерь автору сценария необходимо было найти драматургическое решение образа парторга, но это не во всем удалось. Залкинд стал менее активным. Его характер не раскрывается в ходе действия; как будто предполагается, что он уже известен нам с самого начала. Залкинд сценария лишь иллюстрирует Залкинда романа.

Вот, например, эпизод в начале сценария, когда начальник строительства Батманов принимает у себя в кабинете Ковшова и Рогова, которые требуют немедленной отправки их на фронт. Батманов убеждает их, что они должны оставаться на своих постах, где они нужны более всего. Батманов здесь активное действующее лицо. Залкинд присутствует при разговоре лишь в качестве собеседника. И не его, а Батманова доводы оказывают решающее воздействие на Рогова и Ковшова.

В сценарии имеются и удачные эпизоды, дающие представление о характере Залкинда как личности, живом человеке. Такова следующая сцена, взятая из романа.

Группа рабочих направляется на участок. Больного гриппом сварщика Умару Магомета задерживает врач. Несмотря на страстный протест Умары и просьбу отпустить его вместе со всеми, врач настаивает на своем. Тогда Умара обращается к Залкинду.

«У м а р а. Михаил Борисович, Михаил Борисович, извини, пожалуйста... (подводит Залкинда к доктору) иди сюда, иди сюда, иди сюда! Меня сам Дудин, крайком секретарь, пролив посылал, да?

З а л к и н д. Ну да, да.

У м а р а. Объясни этой бездушной человек.

З а л к и н д. О чем спор, Ольга Федоровна?

У м а р а. Ты меня знаешь, я сварщик, сварщик я, понимаешь? Огонь в руках держу — тогда здоров, нет огонь — совсем больной. Собака жизнь. Умру твоей больнице, умру.

Д о к т о р. Он самовольно покинул больницу, Михаил Борисович...

У м а р а. Ха...

Д о к т о р. ...с гриппом шутить нельзя.

З а л к и н д. Ах, вот как, Умара...

У м а р а. Михаил Борисович...

З а л к и н д. ...самовольно покинул больницу, удрал?

У м а р а. Зачем удрал? Ушел совершенно здоров.

З а л к и н д. А ну-ка, покажи язык, язык покажи... О... о... о... А температура?

Умара. Тридцать семь.

Доктор. Тридцать семь и пять.

Умара. Ну почему ты такой бездушный, доктор?

Залкинд. Ну, я вижу, случай тяжелый. Он в больнице действительно умрет.

Умара. Да?

Залкинд. Да... Придется отпустить его.

Доктор. Михаил Борисович...

Залкинд. Но под мою личную ответственность...

Умара. Ох, спасибо, парторг, вот это доктор! Какой ты доктор, вот это доктор. Вот это настоящий партийный доктор. (Убегая, кричит.) Ребята, подожди меня, ребята...

Залкинд. Замечательный парень. Вы не сердитесь на меня, Ольга Федоровна. Я ведь его давно знаю, он все равно бы удрал. Ведь у него же своя медицина. Огонь в руках держит — здоров, огня нет — больной».

Залкинд понимает душевное состояние Умары, понимает, что тот больше всего сейчас нуждается в общении с коллективом, что работа — лучшее сейчас для него лекарство. Поступок парторга определяет все дальнейшее поведение рабочего Умары.

Но таких эпизодов, где Залкинд предстает перед нами как активный руководитель, определяющий судьбы людей, к сожалению, немного. В сценарии не использованы все возможности для более яркого и глубокого показа парторга в его деятельности.

Мы не знаем, как удается парторгу проникнуть в глубину человеческой души, какие слова находит он, чтобы дойти до самого сердца рабочего. А без этого образ Залкинда лишается человеческой плоти и крови, и он превращается лишь в некое общее представление о партийном работнике. Из романа, например, мы узнаем, что Залкинд человек с юмором, он любит и умеет пошутить. В сценарии это не показано. Вспомним, например, сцену совещания, на котором критикуют работу Либермана и Тополева. Совещание ведет Залкинд. Но он ничем не проявляет себя в качестве руководителя. События на совещании разворачиваются помимо его, без его инициативы. На председательском месте мог быть и любой другой участник совещания и ничего бы от этого не изменилось.

В фильме опытный актер Л. Свердлин сумел дополнить и оживить образ Залкинда, но насколько он мог бы быть ярче и интереснее, если бы в сценарии было найдено для него действенное, драматическое решение!

Яркость и типичность характеров в художественном произведении во многом находятся в зависимости от его сюжетно-композиционного построения, от того, какую роль в сюжете играет тот или иной персонаж, как участвует он в происходящих событиях.

Образ партийного руководителя в большинстве случаев не удается потому, что авторы не находят для него места в сюжете. Часто он оказывается вне сюжета, лишь присутствуя в качестве свидетеля событий, а не выступая их активным участником. Так случилось, например, с парторгом института Каримовым в сценарии А. Штейна «Суд чести». У Каримова нет действенной роли, его можно совсем изъять или передать его слова другим действующим лицам. Он не показан в прямой своей функции вожака, руководителя. Каримов не является инициатором борьбы, которую ведут герои фильма с учеными-антипатриотами. Он не совершает ни одного поступка, который помог бы разоблачить противника. Когда сотрудники института выражают свое возмущение вторжением американцев в секретную лабораторию и предлагают написать протест, Каримов произносит лишь фразу: «Не сейчас, не сейчас, товарищи».

Слова Каримова во время завтрака с иностранцами легко могли быть переданы другим героям, например, Ольге или Петренко. А ведь

Каримов как политический деятель выражен лишь в этих нескольких тирадах. У него нет поступков, значит негде раскрыться его характеру.

Каримов находится по существу вне системы образов произведения. Случилось так, что в хорошем сценарии, где есть ряд живых, интересных, мастерски нарисованных образов, ходит какой-то посторонний человек, никому не интересный как личность.

Конечно, легче показать, как побеждает человек природу, как строит города, как воюет с оружием в руках против врага. В повседневной будничной работе парторга обычно мало внешне ярких, больших событий. Драматургическое решение его образа следует искать, раскрывая внутреннюю логику его поведения, проникая в психологию его и окружающих людей.

Показать, как под влиянием коммуниста-руководителя воспитывается и изменяется человек,— задача благодарная. Во многом эту задачу удалось решить в фильме «Повесть о настоящем человеке».

В повести Б. Полевого комиссар Семен Воробьев — настоящий коммунист, подлинный руководитель, умеющий вести людей за собой, принципиальный, страстный, с несгибаемой волей. Образ его глубоко типичен. В то же время Воробьев наделен полнокровным характером.

М. Смирновой удалось сохранить в сценарии всю глубину и жизненность образа комиссара. Главной его чертой является страстная любовь к жизни, активное, неравнодушное отношение ко всему происходящему. Тяжело больной, почти неподвижный, лежа в кровати, он каждое утро занимается гимнастикой. На вопрос Степана Ивановича, зачем он так утруждает себя, комиссар отвечает: «Привычка, борода... Это значит, что я еще живу».

Воробьев изучает немецкий язык. «Слышь, борода, знаешь, как по-немецки цыпленок? Кюхельхен, кюхельхен. Что-то такое маленькое, нежное, пушистое... Колокольчик — глеклинг, глеклинг... Да, знаешь, борода, все слова должны быть звонкие, звонкие, как жизнь».

К каждому, с кем сталкивался комиссар, он умел подобрать свой особый ключик. В каждом он оставлял частичку самого себя. И люди изменялись под его влиянием, находили в трудную минуту верное решение, закаляли свою волю и характер.

Госпитальная сестра Клавдия Михайловна говорит комиссару: «Удивительный вы человек, Семен Петрович, удивительный. Вы о людях знаете самое главное, то, что у человека иной раз бог знает где припрятано».

Воробьев угадывает мысли старого солдата Степана Ивановича, заколебавшегося, не пойти ли ему из госпиталя домой, так как он уже не молод и повоевал достаточно. Под влиянием комиссара Степан Иванович возвращается из госпиталя на фронт. Комиссар не произносил речей, убеждая солдата. Он подвел его к самостоятельному решению, повлияв на него всем своим поведением, строем своих мыслей и чувств, ибо был для Степана Ивановича образцом и предметом подражания.

Часто в наших сценариях люди, совершающие ошибки, моментально исправляются после беседы с секретарем райкома, обкома или другим руководящим партийным работником. При этом авторы обычно не находят для партийного руководителя значительных, метких, весомых слов, а потому получается, что он воздействует на собеседника скорее авторитетом своей должности, чем какими-то человеческими качествами и личной способностью убеждать и вдохновлять людей.

Комиссар в «Повести о настоящем человеке» не должностное лицо по отношению к тем людям, с которыми он сталкивается. Его личные достоинства, его убеждения и талант руководителя создают ему авторитет и любовь окружающих.

Место, занимаемое образом комиссара в сюжете сценария, способствует полному и действенному раскрытию его характера. Комиссар —

человек, оказавший решающее влияние на главного героя сценария Алексея Мересьева.

Очнувшись после операции безногим инвалидом, Алексей Мересьев не видит цели жизни. Лишенный возможности заниматься любимым делом, он не хочет жить. И здесь на помощь приходит комиссар. По его инициативе в палате появился и был прочитан вслух роман Н. Островского «Как закалялась сталь». Но это мало помогло Алексею. Он думает о том, что Павлу Корчагину было легче, ведь он не был летчиком, а для него, Алексея, не летать — значит не жить.

Тогда комиссар дает Мересьеву старый журнал со статьей о русском летчике Карповиче, в 1914 году в бою с немцами потерявшем ногу и путем долгой и упорной тренировки вернувшемся в авиацию.

«Комиссар. Ну, что скажешь?

Мересьев. Так, что скажешь? Ведь у него одной ступни не было, а у меня двух.

Комиссар. Но ты же советский человек.

Мересьев. Но ведь он же на «Фармане» летал. Разве это самолет? Это этажерка, на нем ни ловкости, ни быстроты не надо.

Комиссар. Но ты же советский человек, Леша».

Комиссар вдохнул в Мересьева веру в неисчерпаемую силу советских людей, воодушевил его на подвиг. Весь образ комиссара, его характер, его стойкость, мужество и громадная воля служили для Мересьева образцом, идеалом, которому он следовал.

В повести Полевого и в сценарии М. Смирновой убедительно показана преемственность традиций, которым следует Семен Воробьев. Однажды в годы гражданской войны отряд, в котором он служил рядовым бойцом, совершал переход через пустыню. Путь был трудный. Нещадно палило солнце. Не было воды. Силы бойцов стали иссякать. Тогда комиссар отряда Павленко запел песню. Бойцы подхватили... Так с песней дошли до места, и ни одного бойца на песке не оставили. Этот комиссар был образцом, примером для Семена Воробьева. И Воробьев всю жизнь посвятил тому, чтобы вести людей к светлой цели, коммунизму, и вести так, чтоб ни одного не потерять по дороге.

Главный врач госпиталя, тоже участник этого перехода, вспоминая о комиссаре отряда Павленко, говорит Воробьеву: «Тебе он это передал — поднимать людей».

Павленко был настоящим коммунистом, передовым человеком. Он воспитал многих, в том числе и Воробьева. Комиссар Воробьев помог Алексею Мересьеву вырасти в настоящего человека. Подвиг Алексея Мересьева, его мужество и стойкость в преодолении трудностей являются образцом для тысяч советских людей.

К сожалению, образ комиссара Воробьева — это один из немногих положительных примеров изображения коммуниста-руководителя в фильмах последних лет. Так, нельзя назвать удавшимся образ секретаря райкома партии Чеканова в фильме «Возвращение Василия Бортникова». Создавая этот образ, авторы повторили основные ошибки в изображении партийного руководителя, содержащиеся во многих наших фильмах.

Прежде всего Чеканов не показан в своей основной роли политического воспитателя масс. Мы все время видим его занятым лишь административно-хозяйственными вопросами. Мы не получаем также представления и о его характере.

Вот Чеканов выступает на собрании трактористов с сухим, неинтересным изложением проблемы внедрения промышленной культуры в работу МТС. Вот он беседует с директором МТС о тракторах. О тракторах, но не о людях. Поэтому беседа не волнует зрителя. Она могла бы быть интересной в том случае, если в ней раскрылись бы характеры собеседников, их отношения, решались бы их судьбы или судьбы других

людей. Но ничего этого не происходит. Герои взаимно информируют друг друга о положении в МТС, об изнашивании тракторных деталей, о предстоящей пахоте.

Справедливо критикуя изображение секретаря райкома в «Возвращении Василия Бортникова», М. Папава, автор рецензии на фильм, помещенной в «Правде», обращает упрек к исполнителю роли Чеканова артисту Чемодурову. Думается, что правильнее было бы неудачу в создании этого образа прежде всего отнести за счет авторов сценария Е. Габриловича и Г. Николаевой, написавших схематичную роль для исполнителя. Артист оказался здесь в тяжелом положении. У его героя нет судьбы, нет человеческих свойств, индивидуальных особенностей характера. Внутренний мир Чеканова остался в сценарии нераскрытым.

Секретарь парторганизации колхоза Татьяна Большакова говорит о «душевном партийном разговоре», который должен вести с людьми партийный руководитель. Такого разговора у Чеканова не получилось, хотя возможности для этого были и в сцене прихода Бортникова в райком, и в беседе их дома, и при встрече секретаря райкома с Авдотьей.

Как личность Чеканов не стал для нас интересным. Нельзя волноваться за его судьбу, учиться у него, подражать ему. Чеканов не живет в сценарии, главным образом потому, что ему не нашлось места в сюжете, он в нем лишний.

Большим недостатком в создании образа партийного руководителя является неумение раскрыть внутренний мир героя.

Следует вспомнить, например, прекрасный рассказ С. Бабаевского «Кирилл Дедюхин», напечатанный 28 декабря 1952 года в «Правде». Содержание его несложно. Второй секретарь райкома партии Кирилл Дедюхин на партийной конференции подвергся суровой критике и не был избран в состав бюро. Он приходит домой и проводит ночь в раздумье обо всем случившемся.

В процессе его размышлений перед нами раскрывается вся жизнь героя, его характер, сильный и яркий, но трудный и противоречивый. Мы узнаем все не только о нем, но и членах его семьи, жене и сыне.

«Я Валерию сам все расскажу — пионер, поймет правильно... Скажу ему так: в партии у нас, сынок, строго... Если что не так — отвечай... Оно, сынок, как же можно иначе. Подрастешь — и сам поймешь. Ты, к примеру, видел, как ночью загорается на путях красный фонарь, и паровоз сразу останавливается — опасно, нельзя ехать... Вот, сынок, и партия передо мной зажгла такой фонарь и сказала: погоди, не туда идешь, опасно...»

Прочитав рассказ, мы узнали героя во всей полноте его характера, мы осуждаем его, волнуемся вместе с ним за его судьбу. Мы верим, что Кирилл исправит свои ошибки и снова станет достойным коммунистом.

Дедюхин интересен нам, ибо он живой, думающий, полноценный человек. Писатель показал нам героя изнутри. А на экране мы, вероятно, увидели бы лишь схему его ошибок, их внешнее описание и иллюстративно-информационно показанный результат его исправления после часового разговора с вышестоящим руководителем.

* * *

Задача создания яркого и полнокровного образа коммуниста является одной из сторон решения проблемы положительного героя нашего времени. Коммунист — передовой советский человек нашей эпохи — должен занять в фильмах такое же место, какое он занимает в действительной жизни. Он должен стать образцом и примером для миллионов советских зрителей, их любимым героем, помощником и советчиком в их жизни и труде.

И. МАСЕЕВ

ПАФОС КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

(К опубликованию сценариев А. С. Макаренко)

Работа в области драматургии, создание литературных сценариев и пьес занимает особое место в художественном творчестве А. С. Макаренко, замечательного советского писателя, выдающегося ученого-педагога и общественного деятеля, 65-летие со дня рождения которого отмечалось в этом году.

Первый опыт А. С. Макаренко в области кинодраматургии относится к 1932 году, когда он написал сценарий документального фильма о коммуне имени Дзержинского.

В 1933 году Макаренко написал пьесу «Мажор», которую представил на всесоюзный конкурс. Жюри конкурса одобрило пьесу и рекомендовало ее к постановке. Пьеса была впервые опубликована в 1935 году под псевдонимом «Андрей Гальченко». Вторая пьеса — «Ньютоновы кольца» была закончена в конце 1934 года. Обе пьесы получили хороший отзыв А. М. Горького, который находился с Макаренко в дружеской переписке.

В июне-июле 1938 года, после окончания повести «Флаги на башнях», Макаренко приступил к ее экранизации. Неопубликованная рукопись сценария, хранящаяся в архиве А. С. Макаренко, не имеет заглавия, но, по свидетельству Г. С. Макаренко — жены писателя, автор, начавший работать над этим сценарием еще в 1935—1936 годах в Киеве, называл тогда его «Колонисты».

Творчески используя идейно-тематическую основу и сюжет повести «Флаги на башнях», Макаренко одновременно вносит ряд изменений в содержание сценария и вводит новых действующих лиц. Начальные эпизоды представляют собой экранизацию сцен из «Педагогической поэмы». Четвертая часть сценария, которая должна была соответствовать третьей части повести «Флаги на башнях», осталась незаконченной.

В шестом томе сочинений А. С. Макаренко, изданном в 1952 году, впервые опубликованы сценарии двух полнометражных художественных фильмов: «Настоящий характер» и «Командировка». Первый написан в 1938 году, а второй — в 1939 году. Оба сценария, посвященные коммунистическому воспитанию молодежи, были созданы автором по договорам со студией «Союздетфильм».

Сценарный отдел киностудии «Союздетфильм» в своем постановлении от 29 марта 1939 года записал: «Обсудив сценарий т. Макаренко под условным названием «Командировка», сценарный отдел считает, что как в отношении темы, так и всего образного строя вещи сценарий представляет бесспорный интерес для киностудии «Союздетфильм» и по своему высокому идейно-художественному качеству дает материал для создания полноценного фильма о советской молодежи сегодняшнего дня». Внезапная смерть писателя прервала дальнейшую работу над фильмом.

* * *

«Я отвечаю за то, чтобы в моей работе было прямое, политическое, боевое влияние, тем более сильное, чем больше мое художественное дарование.

Я отвечаю за то, что в своей работе я буду честен и правдив, чтобы в моем художественном слове не было искажений перспектив и обмана. Там, где я вижу победу, я должен первым поднять знамя торжества, чтобы обрадовать бойцов и успокоить малодушных и отставших. Там, где я вижу прорыв, я должен первым ударить тревогу, чтобы мужество моего народа успело как можно раньше прорыв ликвидировать. Там, где я вижу врага, я должен первым нарисовать его разоблачающий портрет, чтобы враг был как можно раньше уничтожен... Работа писателя поэтому вовсе не мирная работа, и место его деятельности — весь фронт социалистического наступления». Так глубоко и страстно выразил А. С. Макаренко свои требования к деятелям литературы и искусства социалистического реализма.

Большое самобытное художественное дарование А. С. Макаренко позволило ему с особенной глубиной отразить в своих произведениях политику Коммунистической партии. «Только единая партия большевиков, передовой отряд рабочего класса и всех трудящихся,— писал он,— способна к наиболее яркому, эффективному и экономному социалистическому творчеству».

В «Педагогической поэме» — одном из наиболее значительных и вдохновенных образцов литературы социалистического реализма — и в других своих произведениях А. С. Макаренко всей системой созданных им художественных образов утверждает справедливость и плодотворность избранного им пути воспитания советского человека — активного деятеля и борца социалистической эпохи.

Как можно больше требований к человеку и как можно больше уважения к нему — в этом видел А. С. Макаренко основную формулу коммунистического воспитания, полную победу которого в советском обществе он считал своим долгом писателя воспеть в искусстве.

Важнейшую роль в деле коммунистического воспитания играет сознательный, целенаправленный труд, ставший в социалистическом обществе делом чести, делом славы, делом доблести и геройства. А. С. Макаренко отмечал, что право на труд в нашем обществе — это не только право на заработок, это прежде всего право на творчество, право на участие в социалистическом строительстве, в решении больших государственных задач. Социалистическое соревнование, стахановское движение, захватившее миллионы трудящихся, есть не только движение за новые нормы и за новую технику, это вместе с тем есть движение и за новые творческие позиции человечества.

Труд советского человека стал творческим трудом и в производственном, и в политическом, и в моральном, и в эстетическом отношениях. В социалистическом обществе, писал Макаренко, «труд перерастает из экономической категории в категорию моральную и эстетическую».

Воспроизведение моральных и эстетических сторон социалистического труда художественными средствами — одна из основных целей драматургии Макаренко, его литературных сценариев и пьес.

В сценарии «Настоящий характер» и в пьесе «Мажор» изображен процесс формирования у молодого советского человека — в труде, в борьбе за социалистическую индустриализацию страны, за досрочное выполнение сталинских пятилеток — таких важнейших черт коммунистической морали, как коллективизм, трудолюбие, оптимизм, действенность, уверенность в своих силах. Это хорошо выражено в названиях и пьесы и сценария.

Мажор — моральное качество советского человека. Этому качеству Макаренко придавал огромное значение. «Я ставлю во главу угла это качество. Постоянная бодрость, никаких сумрачных лиц, никаких кислых выражений, постоянная готовность к действию, радужное настроение, именно мажорное, веселое, бодрое настроение». Мажор советского человека противопоставляется Макаренко буржуазному пессимизму и упадочническим настроениям, обывательскому безволию и расхлябанности, истеричности.

Необходимым условием, источником, основой мажора, присущего советскому коллективу, как показывают и сценарий и пьеса, является свободный социалистический труд, достижения и победы в борьбе за преодоление препятствий и трудностей, встающих на пути советских людей к социализму. Это же является важнейшим источником формирования «настоящего характера» советского человека.

«Социалистический реализм,— писал Макаренко,— может с полным правом быть назван гуманистическим реализмом, ибо наш реализм построен на оптимистической убежденности, на мажоре всей нашей жизни и на предвидении освобождения человечества».

Главные действующие лица сценария «Настоящий характер» — типические представители молодого поколения советского рабочего класса, учащиеся школы ФЗУ одного из провинциальных номерных оборонных заводов, юноши и девушки шестнадцати-семнадцати лет.

Коллектив завода напряженно работает над изготовлением срочного заказа очень большой важности — секретного аппарата для тяжелой артиллерии. Цеху укомплектованному молодыми рабочими из ФЗУ, поручена сборка ответственной детали аппарата — выключателей. Несмотря на внешнюю простоту операции, дело в цехе не ладится. Конструкция детали оказалась неудачной, на сборку ее уходит очень много времени. Вместо нормы в тысячу выключателей этот цех едва дает пятьсот-шестьсот в смену. Возникает угроза срыва выполнения всего задания. Все усилия главного инженера, начальника цеха, секретаря комсомольской организации добиться повышения производительности труда не приводят к успеху.

Трудность положения усугубляется тем, что некоторые комсомольцы несерьезно относятся к трудовой дисциплине, позволяют себе нарушать ее, даже допускают прогулы.

Героем сценария является ученик ФЗУ Вася Кулешов, комсомольский активист, один из наиболее способных рабочих молодежного цеха. Сын рабочего-изобретателя, он с детства воспитан на любви к труду. Вася прост и очень скромен, хороший товарищ, готовый пожертвовать личными интересами ради интересов коллектива, друзей. Невыполнение плана цехом он воспринимает как свою большую личную неприятность и глубоко ее переживает.

После разговора с отцом у него рождается мысль изобрести новую, более удобную для сборки конструкцию выключателя. В этом он видит единственный выход из того затруднительного, почти катастрофического положения, в которое попал завод из-за отставания их цеха.

Молодой рабочий пытается самостоятельно решить эту сложную задачу, которая оказывается пока не под силу даже опытным конструкторам завода во главе с заведующим конструкторским бюро. Решение задачи он ищет во время работы, дома, даже на прогулках по лесу или реке, на которые он отправляется со своей любимой собакой Шариком. Работая по-стахановски, Вася добивается выполнения дневного задания на 205 процентов.

Другой центральный образ сценария — семнадцатилетний Коля Постников. Он «черен, хорош собой, строен и тонок. Одевается аккуратнее других».

Автор не случайно дает подчеркнуто внешнюю характеристику своего героя. Коля Постников относится к числу тех людей, слова которых часто расходятся с их делами; он любит позировать, рисоваться перед товарищами.

Между Васей Кулешовым и Колей Постниковым происходит моральный поединок, который оказывается центральным конфликтом сценария. Но это не упрощенное столкновение двух абстрактных носителей добра и зла, которое часто встречается в сценариях и пьесах на современные темы.

Макаренко всегда страстно выступал против шаблона в художественных решениях, против литературных и драматических схем. «Идеологическим источником стандартизации наших литературных героев,— писал он,— является упрощенное представление о нашем советском человеке и вообще о нашем трудящемся. Между нами говоря, критики его упростили до последней степени, его раздели донага, его снабдили стандартными добродетелями, от которых за сто километров несет христианством. Его научили... произносить непогрешимо-прописные речи, в которых, конечно, не бывает ни одного грамма риска».

Коля Постников лишен стандартных добродетелей, но в то же время это далеко не схематический отрицательный тип. Его образ дан в сценарии во всей сложности и противоречивости развития. Это удается автору потому, что конфликт между главными героями раскрывается многосторонне — и в производственной деятельности, и в личной жизни.

Для того чтобы обратить внимание зрителя на сложность характера Постникова, первое столкновение между своими героями автор сценария строит таким образом, что в нем проявляется смелость, решительность, ловкость и сила Постникова. В то же время Кулешов оказывается при этом столкновении на первый взгляд в невыгодном положении. Рискуя жизнью, Коля пытается спасти собаку Васи, оказавшуюся на льдине во время ледохода. Сам же хозяин собаки спокойно стоит на берегу, будучи уверенным, что дрессируемый им Шарик легко переплывет реку. Это столкновение еще более обострило отношения между героями: собака, действительно, спаслась сама, но товарищи, бывшие свидетелями происшедшего, восхищены смелостью Коли, а Васю заподозрили в трусости. Отвернулась от Васи и возмущенная Катя, которую любили оба юноши.

«Коля выпрыгнул на берег. Все закричали ура и бросились к нему. Вася стоит отдельно. Вокруг Коли галдеж и отдельные возгласы:

— Молодец!

— Зачем ты полез?

— Если хозяин струсил?

— Страшно было?

Вся группа шумно проходит мимо Васи, не обращая на него внимания. Одна Катя бросила на него презрительный взгляд...

...Коля и Катя отстали от других. Они идут по берегу реки и посматривают друг на друга.

К а т я. Ты заходи за мной...»

Показав Колю с положительной стороны, автор недолго держит читателя в неведении относительно его подлинного морального облика: он не по-комсомольски относится к трудовой дисциплине, труслив в признании своих проступков, в нем отсутствует чувство товарищества и он сознательно обманывает коллектив, тонко маскируя свою внутреннюю сущность. После происшествия у реки Коля уговорил Катю идти в лес за подснежниками в рабочее время. Встретив их после смены, в лесу, Вася очень возмущен, так как из-за отсутствия двух человек цех не выполнил в этот день и половины нормы.

Новое острое столкновение происходит между героями на комсомольском собрании. Коля приносит подписанную отцом справку о своей

болезни, но Вася изобличает его во лжи. В ответ на это Коля обвиняет Васю в клевете. У опоздавшей на собрание Кати нехватает мужества признаться, что она была в лесу с Колей и тоже пошла на обман мастера, объяснив свой прогул болезнью.

Комсорг Костя спрашивает Васю:

«...Что ты теперь скажешь?

Все с холодным, тем не менее напряженным вниманием смотрят на Васю. Коля глядит с презрительной ударной улыбкой. Катя подавлена. Вася оглядел всех серьезным, удивленным взглядом, задержался на Кате. Она отвернулась.

Крик. Отвечай же!

Вася. Я... я ничего не видел.

Короткая тишина. Встревоженный, быстрый взгляд Кати. У других удивление, смешанное с гневом. Потом общий крик, в котором трудно что-нибудь разобрать. Слышны слова: Клевета... Нарочно... Выкинуть...

Костя поднял руку, восстановил тишину».

Поступок Васи вызвал переворот в сознании Кати. Она стыдится своего слабоволия и полна презрения к трусу и обманщику Коле Постникову. В новом свете встает перед ней Вася Кулешов. Она приходит к нему домой и в присутствии Васи признается в своей вине его матери. На другой день она повторяет свое признание перед товарищами.

После напряженных творческих исканий Вася находит новую конструкцию для выключателя аппарата № 15. Поделившись своим открытием с товарищем Володей Боровком, он тайком остается после конца работы в цехе, чтобы за ночь изготовить модель новой конструкции.

Узнав случайно от Володи Боровка секрет новой конструкции выключателя, Коля Постников решает выдать Васино изобретение за свое. Этим он надеется вернуть к себе уважение товарищей. Автор сценария тем самым показывает, что неправильный поступок Васи на комсомольском собрании, совершенный им из ложно понятого чувства товарищества, не только не помог Коле перемениться, но, наоборот, еще более навредил ему.

Руководство завода премирует Колю Постникова за изобретение, которое позволит в ближайшие дни обеспечить успешное выполнение оборонного заказа. Вася взволнован, потрясен обманом Коли и в то же время рад, что его идея оказалась правильной и принесет пользу коллективу. Дома отец успокаивает его, но и упрекает за то, что у Васи нехватило выдержки сохранить до нужного времени свою тайну.

Последнее столкновение между героями произошло опять на реке, во время подготовки к лодочному походу. Явно позируя, Коля греб в своей лодке стоя. Лодка опрокинулась, и Коля, плохо умевший плавать, начал тонуть. Подоспевший к месту катастрофы Вася, в лодке которого находилась и Катя, помог товарищу. Одеваясь, Вася выронил из кармана изготовленную им ночью модель своей конструкции в виде ласточкина хвоста.

«Грустный Коля подымает эту вещь и машинально рассматривает ее. Вася тем временем надел рубаху. Он видит, что находится в руках у Коли.

Коля (спрашивает). Что это?

Вася. Это? Это модель. А разве ты... ты такой модели не делал?

Коля ничего не ответил, но вдруг с большой силой глянул в глаза Васи и потом, закрыв лицо руками, заплакал. В одной руке он еще держит модель. Вася положил руку на его плечо. Он затих. Вася серьезно посмотрел на Катю.

Вася. Слушай, Коля. Не убивайся. Этот... ласточкин хвост пошел на общую пользу. А что ты упал, мы никому не скажем. Хорошо, Катя?

Катя кивнула...

Коля... грустно улыбнулся. Потом быстро вытер слезы, сказал почти сурово.

К о л я. Спасибо, Василий, я сам все сделаю. А жалеть меня не нужно...»

Моральный поединок, мастерски изображенный драматургом, заканчивается победой Васи. Несмотря на ряд существенных недостатков, имеющих место в произведении (схематизм и недостаточное развитие художественных образов «взрослых» — главного инженера Николая Игнатьевича Загорского, мастера Ивана Павловича, учительницы Лидии Васильевны,— а также инструктора и секретаря комсомольской организации Константина Соколова), основная идея раскрывается в сценарии с полной ясностью: только в коллективе, в борьбе за общее дело формируется и закаляется характер советского человека.

Как в своей педагогической деятельности, так и в литературном творчестве А. С. Макаренко исходил из следующей важнейшей установки, высказанной им в письме к А. М. Горькому: «Коллектив должен быть живой и создавать его могут настоящие живые люди, которые в своем напряжении и сами переделываются».

Повседневная жизнь и работа людей социалистического общества заключают в себе так много больших и волнующих событий, неоднократно говорил Макаренко в своих литературно-критических и публицистических статьях, и личность проявляется так полно и глубоко, что все это дает богатейший материал для художественного изображения.

Нашим писателям, драматургам не приходится возбуждать интерес читателя, зрителя при помощи искусственных интриг или экзотики. Высоко художественное отражение, типизация даже обыденного опыта самого малого коллектива советских людей может доставить читателю, зрителю величайшую моральную и интеллектуальную радость, эстетическое наслаждение.

Многокрасочность художественной формы, богатство и глубину идейного содержания искусства социалистического реализма, писал Макаренко, порождает, определяет «сложная, напряженная, многообразная жизнь советского общества, ее многокрасочность, здоровье, оптимизм, богатство и новизна перспектив».

Но для того чтобы создать подлинно художественное произведение, писатель должен исчерпывающе знать жизнь, которую он описывает. Ему нельзя ограничиться пассивным, созерцательным наблюдением или поверхностным знанием предмета.

«Чтобы разобраться в живых красках, нужно знать и любить нашу жизнь, нужно уметь в ее сложных и тонких проявлениях находить общие законы и животворные идеи советской эпохи».

Высокий патриотизм, искренняя любовь к советским людям позволили Макаренко, как писателю, как драматургу, глубоко проникнуть в сущность жизненных процессов социалистического общества, вскрыть и воспроизвести в сложных и тонких проявлениях жизни советских людей общие законы и тенденции ее развития.

Так, в пьесе «Ньютоновы кольца» автор задался целью дать картину «великого процесса перевоспитания» людей, которые «не потому перевоспитываются, что стоит над душой гениальный педагог, а потому, что вся атмосфера, весь тон жизни и отношений новые».

Содержанием и основной темой повести «Флаги на башнях» явился, как отмечал сам автор, «образцовый воспитательный советский коллектив, давно сложившийся, растущий материально и духовно на основе больших концентрированных коллективных сил, обладающий традицией и совершенной формой, вооруженный тончайшей педагогической техникой, — с о ц и а л и с т и ч е с к и й детский коллектив, в котором срывы и катастрофы невозможны».

Все в нашей жизни, говорил Макаренко,— единство народа, строительство, борьба, победы — все по-новому богато, по-новому радостно и по-новому трудно. «Каждый день приносит нам самые новые и самые неожиданные открытия в самой природе советского человека, в его красоте, в его радости, любви и даже в его слабости, страдании, ошибке».

Заявление А. Макаренко «я себе никогда не позволю исказить советскую действительность» было прямым и глубоко партийным ответом писателя на нападки со стороны критиков-антипатриотов, вроде Ф. Левина, которые обвиняли Макаренко в том, что в его произведениях якобы ложно приукрашивается, идеализируется советская жизнь, что среди его героев слишком много красивых людей.

В открытом письме Ф. Левину, опубликованном в «Литературной газете» уже после безвременной кончины писателя, Макаренко взволнованно заявил: «Я люблю мое общество, — многие люди кажутся мне красивыми. Докажите, что я ошибаюсь».

Макаренко горячо возражал тем литераторам и художникам, которые полагали, что счастье по природе своей не может быть предметом художественного изображения. Если счастье в классовом, антагонистическом обществе находится в полном обособлении от общественной жизни, является предметом узко личного, в известной мере секретного «употребления», вызывает зависть тех многих, которые не имеют его, говорил Макаренко, то Великая Октябрьская социалистическая революция впервые в истории человечества дала возможность родиться настоящему, принципиально новому счастью.

Счастье советского человека — в работе, в творчестве, в учебе, в отдыхе, в борьбе, в победе, в любви. Оно так велико, что многие наши писатели и художники еще не умеют его изображать во всей глубине и полноте, хотя оно, несомненно, должно составить самую достойную тему для искусства социалистического реализма.

Но счастье советского человека вовсе не заключается в бездумном и безоблачном существовании, предупреждал Макаренко. Оно ни в коей мере не напоминает «райского житья, полного святости и бездеятельности».

Счастье советских людей, «выражающееся в глубоко поэтических формах, заключается тоже в борьбе». В жестокой борьбе оно и завоевано нами.

Следуя требованиям, предъявляемым им к художникам социалистического реализма, Макаренко ставил своей задачей «изобразить счастье в борьбе, в коллективных напряжениях, в требовательности и даже суровой дисциплине, в труде, в тесной связанности с родиной, со всей страной».

Художники социалистического реализма, говорил Макаренко, должны смело вскрывать противоречия и конфликты, имеющие место в советской действительности, «должны участвовать в борьбе с пережитками пошлости, регресса, с припадками глупости, подхалимства и шкурничества, угодливости и формального благочестия». Вполне возможно, что в отдельных случаях художнику придется претерпевать и временные поражения, и крупные неприятности, и неудачи. «Но только борьба и может дать нам настоящую радость творчества», поставленного на службу великому делу строительства коммунизма.

На примере героев своих произведений Макаренко показал коммунистическое воспитание как процесс преодоления различных препятствий, встающих на пути к новой жизни, как процесс, насыщенный многими острыми противоречиями и конфликтами, борьбой между старым и новым в сознании людей, сохраняющих те или иные пережитки буржуазной идеологии.

Так, например, в «Педагогической поэме» Макаренко ставил своей целью художественно воспроизвести, с одной стороны, напряженную борьбу за складывание, за создание полноценного советского коллектива «из людей заблудившихся и отсталых», с другой стороны, «диалектичность развития» коллектива как главного инструмента коммунистического воспитания, борьбу сложившегося коллектива за идейную переделку людей, за уничтожение таких «родимых пятен» капитализма, как частнособственническая психология, отсутствие любви к труду, жадность, эгоизм, воровство, нечистоплотность в быту.

В этом своем любимом произведении Макаренко хотел «изобразить человека в коллективе... изобразить борьбу человека с собой, борьбу коллектива за свою ценность, за свое лицо, борьбу более или менее напряженную».

Характер противоречий и конфликтов в литературном сценарии «Колонисты» хорошо выражен в следующих строках авторского плана сценария, хранящегося в архиве А. С. Макаренко:

«Основная тема: «Борьба детского коллектива (человеческого советского коллектива) за человека, за культуру, за новую жизнь, за богатство. И одновременно с этим за новую культуру воспитания.

Подтемы: а) рост и социализация отдельной личности разной степени сопротивляемости;

б) рост и организация коллективных связей;

в) рост общественной ценности коллектива;

г) рост и упрощение — изобретение новых педагогических приемов,— материализация педагогики;

д) общий мажор и радость советской жизни;

е) рост материального богатства и культуры;

ж) переделка взрослых;

з) никаких нервов не нужно».

Уже в своем первом сценарии Макаренко применил такую форму выявления художественного обобщения острых противоречий и конфликтов, как сатирическое осмеяние отрицательных героев произведения, как сатирическое заострение отрицательных художественных образов.

Объектом бичующей критики Макаренко избрал представителей буржуазной псевдонауки — педологии, проникшей в тридцатые годы в советскую педагогику. Макаренко первым выступил против этой лженауки применявшей порочные, антинаучные методы «изучения» детей, клеветнически утверждавшей, что судьба ребенка зависит не от воспитания, а предопределяется наследственностью. Как известно, постановление ЦК ВКП(б) от 4 июля 1936 года «О педологических извращениях в системе наркомпросов» окончательно разоблачило реакционную сущность педологии, указав, что ее «законы» находятся в вопиющем противоречии с марксизмом и со всей практикой социалистического строительства, успешно перевоспитывающего людей в духе социализма и ликвидирующего пережитки капитализма в экономике и сознании людей.

В своих художественных произведениях Макаренко показал, какой большой вред наносила педология коммунистическому воспитанию советской молодежи. «Педагогическую поэму» он назвал «книгой нашей борьбы» против замаскированных врагов коммунистического воспитания и советской педагогики, тем самым еще раз подтвердив, что «и в художественной форме отказаться от борьбы, от высказывания своих принципов» писатель-реалист не может.

Макаренко создает запоминающиеся образы «деятелей» педологии — людей фальшивых, морально разложившихся, враждебных народу и советской науке.

Для того чтобы выразить сущность такой реакционной социальной силы, как педология, Макаренко сознательно преувеличивает, заостряет

образы педологов, раскрывая их внутреннее содержание и через внешнюю непривлекательность этих лжеученых, и через враждебный характер их поступков и дел, не имеющих ничего общего с нуждами и задачами практики коммунистического воспитания.

Вот, например, инспектор Зоя — «женщина, судя по костюму, вероятно, существо бесполое по существу: низкорослая, с лошадиным лицом, небольшая дощечка груди и огромные неловкие ноги. Она всегда размахивала яркокрасными руками, то жестикулируя, то поправляя космы прямых светлосоломенных волос».

Вскрыв в первых эпизодах сценария «Колонисты» антинаучный смысл педологических воззрений председателя комиссии по делам несовершеннолетних Брегель и инспектора комиссии Зои, Макаренко острыми сатирическими чертами рисует «дела» педологов.

...Одна из трудовых колоний, воспитание в которой ведется по «законам» педологии. В колонии полная разруха. Всюду грязь, хозяйство развалено. Заведующий думает только о своем кармане. Дров нет, в комнатах мороз. Колонисты все, что можно, разбирают на топливо. Группа ребят разбирает на дрова даже... крыльцо, лестницу к двери флигеля, в котором живет сам Педолог, под руководством которого происходит воспитательный процесс в колонии.

Инспектор Зоя привезла в колонию нового воспитанника. Она с интересом смотрит на эту картину разрушения. В дверях флигеля появляется Педолог. Он возмущается: как ему выйти— крыльца и лестницы уже нет!

«...Педолог. Какое безобразие, какое безобразие!

Зоя. Я не могу понять, что это такое? Как вы здесь работаете?

Педолог. А что я могу сделать? Я отвечаю за педологическую работу. Педологическая работа у меня налажена. Вот я покажу вам последние данные: кривые инициативных путей. Вот я спрыгну... Только как же я назад? Вот безобразие... А, ничего... Вот доска. Я по доске *(приставляет доску)*».

Педолог и инспектор Зоя отправляются к заведующему колонией.

«...Комната заведующего. Заведующий — неопределенно серый, небритый человек. Комната — большая, низкая келья. Маленькие окна. Одностворчатая, изгрызанная временем дверь. Она отворяется, заглядывает Педолог, из-за его плеча Зоя. Заведующий поднимается с постели. Он всклокочен. Гимнастерка растегнута, нет пояса.

Заведующий. А что такое?

Педолог. Иван Петрович, у меня крыльцо разломали. Перец, понимаете.

Заведующий. Перец? Какой Перец?

Зоя. Ваш Перец, воспитанник.

Заведующий. Черт их разберет. Все бандиты...

Педолог. Как же я буду без крыльца, Иван Петрович?

Заведующий. Подумаем!..» [1].

Так, всеми видами литературного оружия Макаренко боролся с врагом там, где он его видел, на деле выполнял свое обещание «первым нарисовать его разоблачающий портрет, чтобы враг был как можно раньше уничтожен».

Макаренко остро выступал против проповеди бесконфликтности, разоружающей советских писателей в борьбе с врагами, притупляющей политическую бдительность деятелей советской литературы и искусства.

Советское общество, писал он, избавлено от проклятия безвыходных социальных конфликтов. Но значит ли, что в нем отсутствуют всякие противоречия и конфликты? Только люди, задавленные эксплуатацией, способны придти к «бесконфликтному прозябанию», к покорности судьбе,

---

[1] Архив А. С. Макаренко.

«затушевыванию противоречий жизни», к остановке в своем развитии. «Характер нашего строя отнюдь не бесконфликтностью должен отличаться, а готовностью к конфликту, способностью идти ему навстречу». Наша жизнь именно потому и прекрасна, что мы способны бороться, то есть разрешать конфликты во имя улучшения жизни, совершенствования человека.

В то же время Макаренко критикует буржуазно-эстетское и натуралистическое понимание конфликта как «убийства», «страшного преступления» и т. п. Такое понимание извращает подлинную сущность и роль драматического столкновения.

Одним из важнейших конфликтов, которому Макаренко отводил особую роль в искусстве социалистического реализма, является преодоление противоречия между личными и общественными интересами на основе борьбы с буржуазными пережитками в сознании людей. Именно этот конфликт лег в основу всех его произведений, в том числе литературных сценариев «Настоящий характер» и «Командировка».

В статье «О личности и обществе» Макаренко отмечал, что в буржуазном обществе даже передовые писатели и философы не были в состоянии разрешить проблему общества и личности. «Трудно описать ту безобразную кучу заблуждений, глупости, вранья, мошенничества и сумасбродства, которая до наших дней прикрывалась истрепанной занавеской с надписью «Проблема общества и личности». Каких трюков, каких фокусов, каких затей ни показывали нам из-за этой занавески? И любовь к ближнему, и любовь к дальнему, и сверхчеловека, и «человека-зверя», и «не противиться злому», и «скашивай на-нет», и даже «спасайся, кто может». Но при буржуазном строе, где все основано на эксплуатации человека человеком, эта проблема разрешена быть не может: «Проблема личности в условиях взаимного поедания звучит весьма трагикомично».

В социалистическом государстве созданы принципиально новые взаимоотношения между личностью и обществом. В нем нет места «уединенной» личности, «то выпяченной в виде прыща, то размельченной в придорожную пыль». Наше общество основано на принципе равноправия всех членов единого социалистического коллектива.

Поскольку в Советском Союзе не может быть личности вне коллектива, не может быть и обособленной личной судьбы, личного пути и счастья, противопоставленных судьбе и счастью коллектива.

Эти теоретические положения Макаренко явились исходной позицией при создании им литературного сценария «Командировка». В нем заострен вопрос о буржуазном индивидуализме и эгоизме, могущих возникнуть у отдельных советских людей как результат отсутствия должного внимания к их воспитанию в духе идей коммунизма.

Судя по авторским планам, сохранившимся в архиве А. С. Макаренко, писатель особое внимание хотел уделить в сценарии «Командировка» именно вопросу б д и т е л ь н о с т и в в о с п и т а н и и.

Герой сценария комсомолец Борис Орлов индивидуалист и себялюбец. В этом вина коллектива, не сумевшего своевременно заняться его воспитанием. Чем больше противопоставляет себя Борис коллективу, тем сильнее развивается у него эгоистическое отношение к окружающим.

Индивидуализм, эгоизм Бориса проявляется во всем и прежде всего в его барском, пренебрежительном отношении к труду.

Работая дежурным на речной пристани, он манкирует своими служебными обязанностями, часто уходит по личным делам, оставляя вместо себя неграмотного сторожа. Хозяйство пристани пришло в упадок, плохо обслуживаются пассажиры. Недисциплинированность дежурного дошла до того, что он покинул свой пост, отправившись на свидание с девушкой в тот момент, когда к пристани причалила военная канонерка.

Автор разоблачает эгоистичное поведение Бориса и в семье. Борис находится на иждивении у матери, хотя зарабатывает больше ее. Он ни в чем не помогает матери, которая, помимо работы, должна вести все домашнее хозяйство и ухаживать за двумя младшими детьми. Кроме того, он часто незаслуженно оскорбляет ее, груб и с малышами.

Борис вообще в моральном отношении нечистоплотен. Цинично относится к женщинам, не уважает их. С легкостью расстается с девушкой, которой недавно клялся в любви, чтобы затем обмануть и другую. Самоуверен до нахальства.

Таков облик Бориса Орлова. Его аморальность, казалось бы, ясна. Почему же коллектив разоблачает Бориса далеко не сразу? Автор сценария показывает, что причина этого — в лицемерии, в ханжестве Бориса, в его маскировке под передового советского человека.

Внешность Бориса («высокий, стройный, — мохнатые брови и хорошая скульптура лица») невольно привлекает к нему вначале и девушку Шуру и товарищей-комсомольцев.

Характеристика Бориса в нескольких словах обрисовывается в авторском проспекте сценария: «хорошо говорит, вообще делает вид активного комсомольца». (Подчеркнуто мною. — *И. М.*).

Ханжество его ярко проявляется, например, в эпизоде заседания бюро комсомольской организации судоремонтного завода, посвященного предстоящему срочному ремонту канонерки. Капитан канонерки и главный инженер объясняют особую важность выполнения задания, порученного заводу, и призывают комсомольский актив бороться за высокое качество ремонта, чтобы не было «никакого брака, ни одной тысячной процента», за досрочный спуск корабля на воду. Первым выступает Борис Орлов, который утром этого же дня совершил серьезный проступок, покинув служебный пост, что задержало прием канонерки на пристань, находящуюся вблизи пограничной полосы.

«Борис (сорвался с места, воздел руку, вдохновенно провел по шевелюре). Товарищи! Мы, комсомольцы, должны приветствовать и поддержать, и принять все меры. Для Красной Армии — это наша родная Красная Армия. Мы все тоже будем в Красной Армии, и если нашему заводу оказали такую честь...»

Лицемерие Бориса проявляется и в его отношениях с матерью, которой он бросает от начала и до конца лживые обвинения: «Надоело меня кормить? Рано!», «Вы попрекаете меня куском хлеба!», «Вы хотите, чтобы Борис содержал вашу семью? У Бориса свои дороги. (Он гневно заходил по комнате, отшвырнул стул, попавшийся по дороге.)»

Девушке, за которой он ухаживает, Борис говорит о матери: «Обидно, Шура. Родная мать... жизни моей не хочет видеть...» Лжет и лицемерит Борис в своих отношениях с Шурой. Прикрываясь пышными, но насквозь фальшивыми словами, он с беззастенчивой наглостью пытается обмануть невесту своего товарища Катю.

В «Командировке» Макаренко продолжает выполнение той задачи, которую поставил перед собой уже в сценарии «Настоящий характер», — разоблачать художественными средствами фальшивых людей, встречающихся еще у нас, которые прикрывают позорные дела красивыми фразами.

Но если у Коли Постникова (из сценария «Настоящий характер») есть еще положительные черты и он во-время сходит с пути обмана и лжи, то Борис Орлов, несмотря на свою молодость, уже сформировавшийся человек, в котором трудно найти что-нибудь хорошее.

Различию в качественной характеристике двух отрицательных типов соответствует различие и в композиционном построении и в форме драматургических конфликтов двух сценариев на относительно близкие темы коммунистического воспитания. Важная особенность сценария

«Командировка» состоит в том, что отрицательный образ является в нем центральным.

Предоставив Борису Орлову роль главного действующего лица, поставив этот образ в центр сплетения всех конфликтов, лежащих в основе произведения, автор смог наиболее полно выявить все отрицательные стороны этого типа и тем самым наиболее остро разоблачить его аморальность.

Автор не сумел бы добиться этой типичности, если бы, поставив Орлова в центр всех событий, позволил ему хозяйничать, г о с п о д с т в о в а т ь над этими событиями, то есть, если бы автор не противопоставил своему отрицательному герою героев положительных, которые активно, действенно боролись с ним, как с явлением безобразным, чуждым советской действительности.

Выступая против сторонников бесконфликтности, Макаренко утверждает, что «наш советский человек вовсе не бесконфликтен. Напротив, характерной особенностью нашей жизни является ее конфликтный характер. Как раз свобода нашей жизни прежде всего приводит к обнажению конфликта, к возможности атаки на конфликт».

Это замечательное теоретическое высказывание наглядно иллюстрируется в сценарии «Командировка». О б н а ж е н и е к о н ф л и к т а между индивидуалистом Орловым и советским коллективом удалось благодаря тому, что автор сумел выделить главную сторону этого конфликта и убедительно показать закономерность его разрешения, не нарушая жизненной правды.

Орлову в сценарии активно противопоставлен коллектив рабочей молодежи судоремонтного завода, сплоченная и инициативная комсомольская организация, которой руководят старшие товарищи, чутко относящиеся к запросам молодежи члены партии. Именно коллектив разоблачает истинное лицо Орлова и в то же время борется за него, за его возвращение в коллектив.

Коллектив организованно проводит «а т а к у н а к о н ф л и к т», сложившийся между узко личными, эгоистическими интересами Бориса и интересами общественными. Эта атака многообразна, потому что ее участники — товарищи Бориса — очень различные по своим индивидуальностям люди, но всех их объединяет сознательная преданность общему делу, советский патриотизм, верность долгу, действенность, чистота морального облика.

Автор намеренно противопоставляет цветистой лицемерной фразеологии Бориса действительно красивые дела комсомольцев, рабочих и сотрудников конструкторского бюро завода, а внешнему, показному шику, зазнайству, демагогии Бориса — скромность, принципиальность, дисциплинированность его товарищей, «людей дела».

Вот, например, скупая характеристика шофера завода Гриши, одного из главных действующих лиц сценария: «Гриша в сапогах и рубашке, туго подпоясанной узким поясом. Гриша имеет вид вообще добродушный, он скромен и неразговорчив. Но в каждом деловом его движении совершенно естественно всегда выступает на первый план точная ухватка и строгое отношение к делу, хотя Гриша как будто ничего и не подчеркивает».

Другой герой, Володя, тоже «человек дела, — у него много энергии и прекрасная ориентировка».

Макаренко писал: «Я всегда выбирал из общей цепи конфликтных отношений самое яркое, выпирающее и убедительное, для всех понятное. Разваливая его вдребезги, разрушая самое его основание, коллективный протест делается такой мощный, такой все сметающей лавиной, что остаться в стороне от нее не может ни один человек». Таким и является в сценарии конфликт между Борисом Орловым и коллективом.

В «атаке на конфликт» участвует и капитан канонерки «Буря» Сергей Иванович Заболотный, и капитан военного катера Тарасов, и товарищи Бориса — комсомольцы Алеша, Гриша, Иван, Катя, давшая достойный отпор наглости Бориса, и даже обманутая им Шура.

Решающий бой дается Борису на комсомольском собрании, на котором обсуждается вопрос о выделении кандидата на учебу в военное училище. Самоуверенный Борис не сомневается, что выбор падет на него. «Я конкурентов не вижу» — заявляет он заносчиво. Комсомольцы сурово осуждают поведение Бориса, и его кандидатура единодушно отклоняется.

На собрании выясняется, как много в коллективе простых, скромных, незаметных на первый взгляд людей, совершающих, однако, большие, замечательные дела. Путевку в военное училище получает Гриша Волосатый, шофер-стахановец.

В разрешении конфликта автор показывает в то же время борьбу коллектива н е п р о т и в Бориса, а з а него. Это ярко выражено в эпизоде встречи Бориса с товарищами:

«Н а д я. Ты просишь помощи, как будто у тебя несчастье случилось.

Б о р и с. Все на меня!

А л е ш а. Ничего подобного. Против тебя только один человек.

Б о р и с (с живейшим интересом). Кто?

А л е ш а. Комсомолец... один...

Б о р и с. Кто?

А л е ш а. Борис Орлов!»

В борьбе за Бориса Орлова победу одержал коллектив. Он помог Борису Орлову придти к признанию своих серьезных ошибок. Перед Борисом открылись все возможности для того, чтобы начать новый этап своей жизни.

Произведения Макаренко родились в результате борьбы за литературу социалистического реализма. В ряде статей и выступлений А. С. Макаренко резко выступал против слепого подчинения советского писателя устаревшим закостенелым канонам буржуазной эстетики.

«Новое общество, новый характер должного, новый характер борьбы и преодоления, новые условия для счастья, новая этика и новые связи между людьми — требуют и новой эстетики» — писал Макаренко. Человеческие взаимоотношения по своему характеру в советском обществе не только выше, но и сложнее, и тоньше, нежели в буржуазном обществе.

То, что годилось для искусства, обслуживавшего общество, построенное на эксплуатации, например, «причудливые орнаменты личной судьбы и личной борьбы» — маленькое личное счастье и выпяченные на первый план личные страдания, составлявшие основную тематику многих произведений старой литературы и старого искусства, — все это требует критической переработки и творческого пересмотра. Советские писатели и художники, вооруженные «эстетикой нового общества», обязаны быть такими же инициативными и смелыми, как стахановцы, говорит Макаренко, так же упорно и героически создавать новые слова, новые краски, новые звуки, отражая то многообразное новое, чем так богата наша жизнь и наша борьба.

Литературу и искусство социалистического реализма Макаренко определял как «орган художественного народного зрения, умеющий видеть дальше и проникать глубже, в самую сущность событий, отношений и поступков».

Огромное значение придавал Макаренко новому пониманию героя искусства социалистического реализма. Макаренко любил говорить: «мой герой всегда коллектив». В своих произведениях он постоянно старался реализовать эту свою установку и требовал того же от других художников. Но одновременно Макаренко упрекал писателей за то, что они «слиш-

ком мало пишут о переживаниях своих героев, описывая главным образом факты, события, т. е. то, что происходит вокруг людей, а не в людях».

Недопустимо, писал Макаренко, что «нашего героя освободили от всех конфликтов и радуются: какое счастливое бесконфликтное существо!» Герои многих произведений отвыкли раздумывать, мучительно решать, страдать. У них нет лирики, юмора, сарказма. «Это какое-то облегченное существо», у которого все решено, все известно и которому неизвестен только грех.

«Секрет и прелесть нашей жизни не в отсутствии конфликтов, а в нашей готовности и в умении их разрешать». Поэтому литература, драматургия социалистического реализма должна быть литературой, драматургией «конфликта и его разрешения». Только тогда писатель сможет выполнять свою почетную и благородную обязанность быть «инженером человеческих душ».

Подлинное реалистическое искусство, утверждал Макаренко, представляет собой неразрывное единство эстетического и этического, воплощая в художественных образах высокие нравственные принципы прогрессивных революционных классов, моральные идеалы широких трудящихся масс народа.

«Как кинематографический фильм не выносит бутафорских костюмов, так подлинно художественная литература не выносит морали капиталистического и вообще эксплуататорского общества... Искусство, всякое настоящее искусство, никогда не могло открыто оправдать человеческое неравенство» — писал Макаренко. Социалистический реализм воплощает «пленительную красоту лучших человеческих стремлений», о которых мечтали передовые люди всех эпох и народов.

Единство этического и эстетического в искусстве определяет сама жизнь, объективные закономерности действительности. Социалистические производственные отношения — отношения сотрудничества и взаимопомощи свободных от эксплуатации работников — являются не только самыми справедливыми, но и самыми прекрасными в истории человечества. Макаренко неоднократно поднимает в своих работах проблему труда как эстетической категории, проблемы «эстетики социалистической дисциплины», «эстетики поступков» советского человека, его поведения во всех сферах общественной деятельности.

Макаренко призывал работников советского искусства воспитывать в людях стремление к «красивым поступкам», к утверждению «эстетического оформления жизни». Он призывал разоблачать поступки, действия «некрасивые», безобразные, являющиеся выражением пережитков буржуазной психологии и морали. «Чем шире коллектив, перспективы которого являются для человека перспективами личными, тем человек красивее и выше».

Единство этического и эстетического пронизывает всю деятельность А. С. Макаренко как теоретика и практика коммунистического воспитания, как художника искусства социалистического реализма. Его теоретические высказывания, его творчество проникнуто страстным пафосом борьбы за нового человека, пафосом коммунистического воспитания. Эта важная сторона творчества Макаренко должна стать для деятелей советского искусства предметом самого внимательного изучения, достойным примером подражания.

Л. ПОГОЖЕВА
Кандидат филологических наук

СЛАВА РУССКОГО МОРСКОГО ФЛОТА

Марксистско-ленинская историческая наука рассматривает народ, трудящиеся массы как подлинных творцов истории, ее решающую силу: «...историческая наука, если она хочет быть действительно наукой, не может больше сводить историю общественного развития к действиям королей и полководцев, к действиям «завоевателей» и «покорителей» государств, а должна, прежде всего, заняться историей производителей материальных благ, историей трудящихся масс, историей народов»[1].

Когда это положение воплощалось в практике мастеров советского искусства, разрабатывающих историческую тему, рождались художественные произведения высокого идейного уровня.

Вместе с тем глубокий интерес к жизни народных масс, к истории народных движений не означал отказа от изображения выдающихся исторических деятелей.

Советские художники всегда стремились разрешать проблему изображения героя и народа в произведениях исторического жанра в свете марксистского учения о роли личности в истории, в свете учения об объективных законах, действующих в жизни общества. Образ героя показывается в нашем искусстве в связи с закономерностями эпохи, не изолированно от них.

Давно утерявшее демократические и гуманистические традиции классических исторических романов, современное реакционное буржуазное искусство, в том числе и киноискусство проникнуто презрением к народу и страхом перед ним, оно изображает народ как стадо, видит в истории произвол личности, хаос и цепь случайностей. Факты истории превращаются реакционными буржуазными художниками в предмет для сенсаций и любовных анекдотов, в которых роли исторических лиц часто сводятся лишь к жалким ролям героев-любовников.

Современный буржуазный исторический фильм, как и историческая проза, чрезвычайно ярко выражают антидемократическую тенденцию, характерную для идеологии империализма и последовательно проявляющуюся в современной буржуазной философии и искусстве. При этом, естественно, происходит сужение, измельчание изображаемого буржуазным фильмом исторического прошлого: оно показывается камерно, чаще всего в жанре мелодрамы, и сводится к изображению собственно частной биографии героя.

Выдающиеся произведения советского исторического искусства — романы «Петр I» А. Толстого, «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, трилогия об Иване Грозном В. Костылева, «Сте-

[1] История ВКП(б), Краткий курс, стр. 116.

«Корабли штурмуют бастионы»

пан Разин» С. Злобина, равно как и лучшие советские исторические фильмы, заключают в себе подлинный демократизм и являются широкими эпическими полотнами, глубоко и правдиво раскрывающими прежде всего судьбы народа, судьбы родины.

Опираясь на факты жизни, художники создали в этих произведениях глубокое и широкое изображение общественно-исторической действительности, вскрыли основные тенденции эпохи, воспроизвели сложную жизнь народа, историю судеб народных в определенные эпохи.

И если жанр классического исторического романа XIX века тяготел к форме семейной хроники, семейных записок, мемуаров, ибо писатель прежде всего стремился быть «историком нравов», то в советском искусстве эти традиции претерпели решительные изменения.

Задачу исторического искусства советский художник видит в том, чтобы силой художественного воображения создать такие образы людей, которые воплотили бы в себе существенные стороны народной жизни, отразили бурлящие в ней страсти и течения. Это толкает искусство от биографии в узком понимании к широким эпическим историческим жанрам.

Такой широкий эпический характер носит роман «Петр I». В полной мере он сочетает истину страстей и правдоподобие чувствований с умением показать исторических героев, черпающих «мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»[1].

Необычайно интересны в этом плане также фильм «Чапаев», роман «Степан Разин» Злобина и многие другие произведения советского искусства.

Энгельс предсказывал:

«Полное слияние большой идейной глубины, осознанного историче-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, стр. 259.

ского смысла... с шекспировской живописью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем...» [1]

Советское искусство в целом, и киноискусство в частности, в лучших своих произведениях на исторические темы и осуществляет это предсказание великого мыслителя, ибо социалистический реализм как метод подразумевает глубокий и всесторонний историзм.

Рисуя великих людей прошлого, наши художники стремились показать в их образах истоки передовых черт национального характера советского народа, ибо в понятие советского патриотизма органически входит и сознание глубокой связи с историческим прошлым.

Так, А. Толстой писал о связи его драматической повести об Иване Грозном с мыслями и переживаниями, рожденными Великой Отечественной войной:

«Она (повесть) была моим ответом на унижения, которым немцы подвергли мою Родину. Я вызвал из небытия к жизни великую, страстную русскую душу Ивана Грозного, чтобы вооружить свою рассвирепевшую совесть»[2].

Как и многих других советских художников, А. Толстого волновала проблема изображения русского национального характера, взятого в эпоху особо конфликтную, сложную, переломную, когда с такой яркостью могли проявиться лучшие стороны характера русского человека.

Огромную роль в развитии исторической темы в киноискусстве сыграло постановление ЦК партии о кинофильме «Большая жизнь», в котором содержалась резкая и принципиальная критика фильмов и «Иван Грозный» (вторая серия) и «Адмирал Нахимов» (первый вариант).

Напомнив о недопустимости извращения исторических фактов, вскрыв ошибки С. Эйзенштейна в трактовке образа Ивана Грозного и прогрессивного войска опричников, партия тем самым указала на порочность решения фильмом главной для исторического произведения проблемы — проблемы правильного изображения героя и народа.

Фильм «Адмирал Нахимов» подвергся критике за стремление авторов показать Нахимова и других исторических действующих лиц в несущественных событиях, главным образом бытового характера, что привело к искажению исторической правды.

Постановление ЦК явилось звеном в последовательной борьбе, которую партия всегда вела за искусство правдивое и исторически конкретное, требующее типизации явлений не случайных, а существенных, за искусство социалистического реализма.

Призванное помогать строительству коммунизма в нашей стране, советское искусство должно в первую очередь разрабатывать темы современности. Увлечение образами и событиями прошлого в ущерб этим темам вредно, как и всякая крайность. В общем развитии искусства должны соблюдаться разумные пропорции.

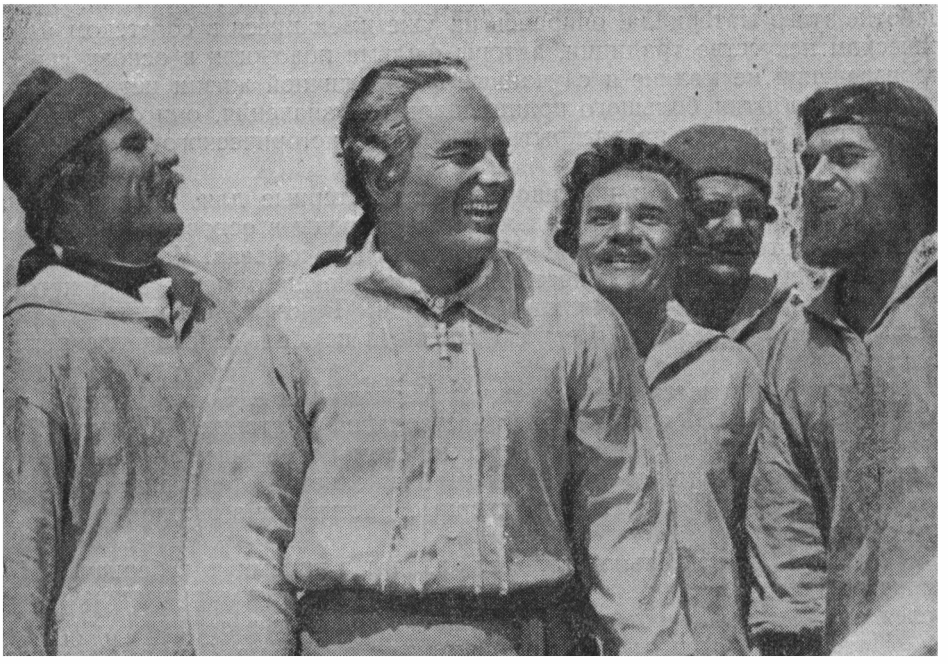
Советским людям, бережно и внимательно относящимся к наследству и опыту предшествующих поколений, дороги выдающиеся люди прошлого, деятельность которых выражала прогрессивные устремления народа.

К числу этих замечательных людей, которыми по праву гордится русский народ, относится и Федор Ушаков.

Деятельность талантливого и смелого флотоводца получила широкое освещение лишь в советскую эпоху и особенно в послевоенные годы, когда вышло почти одновременно несколько хороших книг о славном адмирале. До этого имя его незаслуженно оставалось в тени. Жизнь великого флотоводца, свято хранившего принципы петровского морского

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 258—259.
[2] А. Толстой. Повести и рассказы. «Советский писатель», 1944 г., стр. 10.



«Корабли штурмуют бастионы»

устава и смело опрокинувшего господствующую с конца XVII века линейную тактику боя, установленную французом Павлом Гостом, являла собой благодарный материал для создания исторического фильма. Суворов в армии, а Ушаков во флоте создали новые тактические формы маневренного боя, применяя которые они не знали поражений.

Образ Ушакова — строителя Черноморского флота, руководителя сорока кампаний, участника трех войн — встает со страниц истории как типический образ русского человека, русского моряка, как замечательное явление бурного XVIII столетия, подарившего человечеству таких великанов, как Ломоносов, Суворов, Радищев, Державин, Кутузов и многих других.

Разгромив турецкий флот, Ушаков положил к ногам России Черное море, восстановив и обеспечив тем самым исконно русские границы на юге нашей родины.

В Средиземноморской экспедиции, принесшей русскому флоту мировую славу, Ушаков выявил свой огромный военный талант во всем блеске — он показал себя не только непревзойденным для своего времени флотоводцем, но и выдающимся дипломатом и государственным деятелем большого размаха.

Два фильма — «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы», поставленные М. Роммом по сценарию А. Штейна, охватывают все основные этапы жизни и деятельности Ушакова. События развертываются на протяжении тридцати лет — с 1782 по 1811 год, захватывая периоды царствования Екатерины II, Павла I, Александра I.

Фильм «Адмирал Ушаков» заканчивается 1791 годом — годом замечательной победы Ушакова при Калиакрии, годом смерти Потемкина и подписания мирного договора с Турцией.

Второй фильм, охватывая еще более длительный отрезок времени, показывает сложнейший международный политический узел, образовав-

шийся в начале XIX века в связи с первыми победами Наполеона. В разработке этого материала, опираясь на уже имеющиеся в советском историческом искусстве традиции, авторы фильма положили в основу своего произведения не мелкие и случайные факты личной жизни исторических героев, а события большого принципиального значения, они сконцентрировали свой интерес на раскрытии глубокого исторического смысла деятельности Ушакова.

Внутренние силы и противоречия, характерные для России конца XVIII века, в первой серии фильма олицетворены в основном в фигурах Ушакова, Потемкина, Мордовцева и Тихона Прокофьева. Конфликт между этими героями не заслоняет, однако, важнейшего международного и политического конфликта между Россией и Турцией, стремящейся изгнать русских с берегов Черного моря при помощи некоторых европейских держав.

Фильм начинается изображением Черного моря. Голос диктора переносит нас в XVIII век, в эпоху царствования Екатерины II, когда Россия утверждалась на северном Черноморском побережье.

Виды Черного моря сменяются изображением Петербурга: набережная Невы, дворец Екатерины, придворные, застывшие в ожидании выхода императрицы.

Властно, стремительной походкой входит в приемную губернатор Новороссии князь Потемкин, ногой толкает дверь в покои императрицы, вслед ему несется шепот, выражающий восхищение и зависть.

Потемкин — яркая и колоритная фигура в фильме. Смело и интересно написав образ его в сценарии, драматург дал возможность актеру Б. Ливанову вылепить характер необычайно живой и достоверный. Авторы фильма раскрывают внутренние мотивы, которые толкали Потемкина к носящей в известной мере исторически прогрессивный характер деятельности.

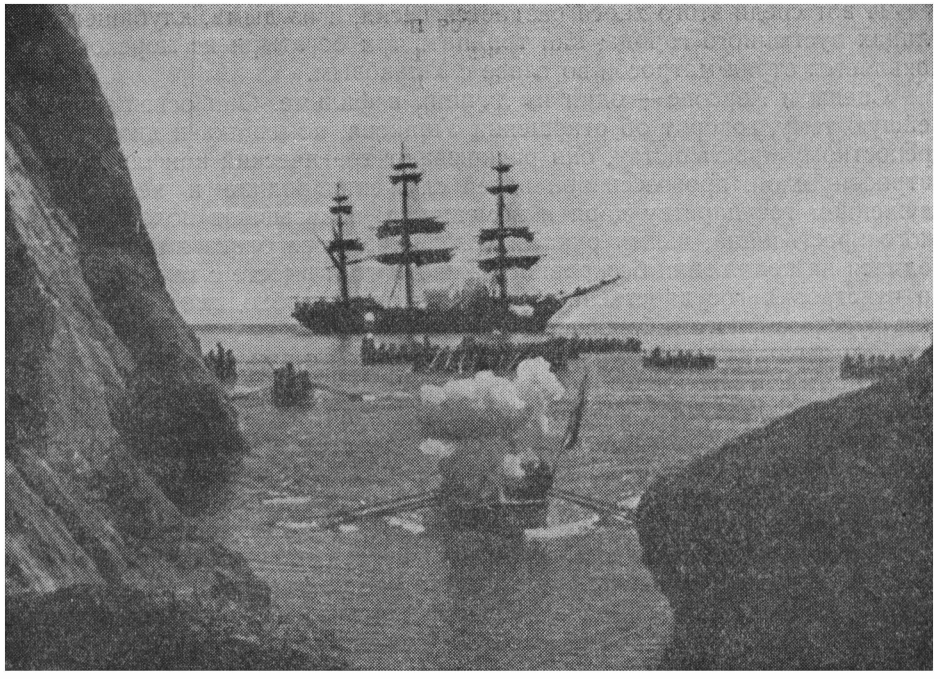
Современник Потемкина, поэт Державин видел в знаменитом вельможе только изнеженного властелина и жестокого Сарданапала. Пушкин, увидев в нем уже большее, писал о Екатерине и ее фаворите: «Много было званых и много избранных; но в длинном списке ее любимцев, обреченных презрению потомства, имя странного Потемкина будет отмечено рукою истории. Он разделит с Екатериной честь воинской ее славы, ибо ему обязаны мы Черным морем и блестящими, хоть и бесплодными победами в северной Турции»[1].

В фильме деспотизм, честолюбие и властолюбие всесильного вельможи показаны в соединении с другими сторонами его самобытного характера. Показаны в фильме и те объективные исторические закономерности эпохи, в силу которых деятельность даже таких исторических героев, как Потемкин, могла приобретать до некоторой степени прогрессивный характер.

Для советского исторического искусства всегда характерна постановка и разрешение таких серьезных проблем, как взаимоотношения героя и народа, героя и государства, героя и родины. Это глубочайшим образом и отличает наши исторические фильмы от голливудских фальшивок типа «Леди Гамильтон», где, собственно, истории нет, а «доказывается» убогая мысль, что только любовь красивой леди помогла Нельсону в победе при Абукире, или типа фильма о Генрихе VIII, где личность исторического героя показана лишь в любовных перипетиях. Игнорирование объективных закономерностей развития общества, искусственное разделение личного и общественного в жизни человека есть прямой результат господствующих реакционных философских и политических взглядов в буржуазной Америке.

---

[1] А. Пушкин, Полн. собр. соч., ГИХЛ, 1933, т. V, стр. 646.



«Корабли штурмуют бастионы»

Советское историческое искусство, развиваясь на основе материалистического взгляда на историю и ее законы, не может рассматривать деятельность отдельного человека вне анализа общественных объективных закономерностей, не может не выдвигать проблем и вопросов, имеющих серьезное социальное и философское значение.

В свете значительных проблем и показано главное действующее лицо фильма — Федор Ушаков.

Подобно Суворову, он был подлинным демократом в отношении к рядовым, был прост и доступен, заботлив и добр к окружающим его людям.

Он так же, как и его великий современник, был готов:

...Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью Россиян все побеждать.

(Г. Державин)

В фильме впервые мы знакомимся с Ушаковым на борту яхты Екатерины. Внешний облик Ушакова, его от сердца сказанные слова: «Охоты нет к политесу» сразу приковывают внимание, приоткрывают внутренний мир этого незаурядного человека.

Следующий эпизод раскрывает образ Ушакова полнее и с новых сторон.

Херсон. Кладбищенские кресты в волнах ползущего черного дыма, жители, бегущие из зачумленного города, телеги, нагруженные мертвыми, трупы на улицах, костры, горящие в ночи, заколоченные наглухо дома...

И вот среди этого хаоса раздается песня, и из дыма, клубящегося на улицах пустынного города, как тридцать три богатыря из морской пены, появляется отряд матросов во главе с Ушаковым.

Сцены в Херсоне — одни из лучших в фильме. Они освещают важнейшую тему, говорят об отношении Ушакова, помещика и дворянина, к крепостному крестьянству, они раскрывают трагический конфликт между патриотической, прогрессивной идеей служения родине и необходимым служением государству царя и помещиков, показывают положение русского крестьянина, чьими руками создавались все блага жизни, кто находился на положении бесправного животного и вместе с тем инстинктивно чувствовал государственную и жизненную необходимость строительства русского флота и борьбы с турками.

Эти первые сцены экспонируют образ героя с присущими ему типическими чертами передового для своего времени человека, чья историческая деятельность не была случайной прихотью, проявлением «своеволия» личности, а объяснялась развитием определенных тенденций в жизни России.

В дальнейшем ходе сюжета Ушаков предстает и как замечательный новатор-флотоводец и как выдающийся прогрессивный государственный деятель, способствующий законному и объективно созревшему стремлению России закрепиться на берегах Черного моря.

Средиземноморская экспедиция, занятие Ионических островов — Корфу, Кефалонии, Итаки, Занте, Цериго и других, освобождение греков, объявление «Республики семи освобожденных островов», блистательные победы в Неаполе, Риме показывают важнейшие стороны героического облика Ушакова, выявляют характер его в обстоятельствах обостренных и одновременно типических, имеющих историческое значение.

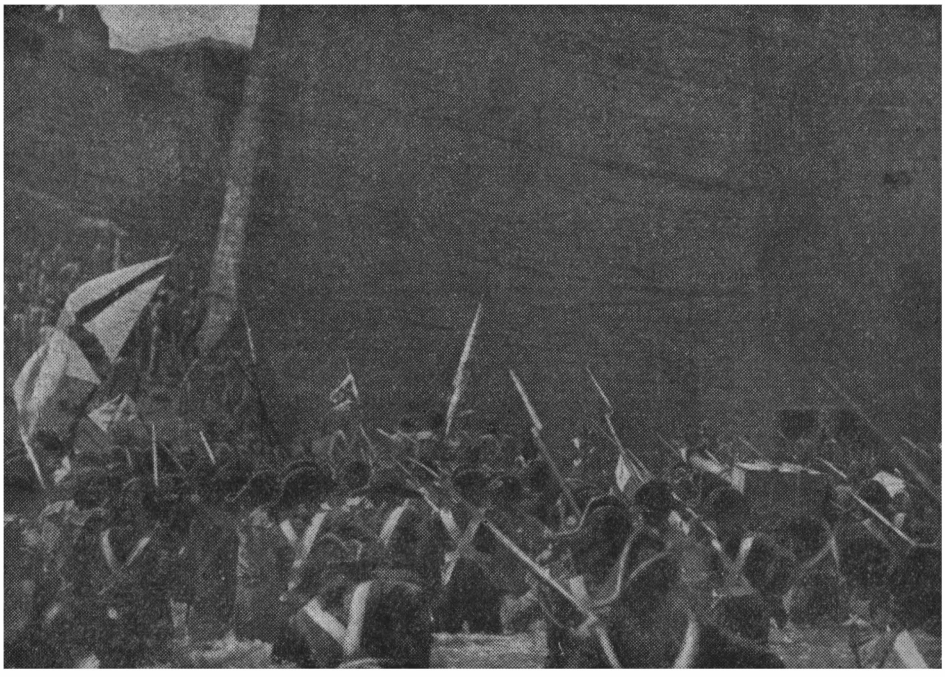
Выполняя историческую миссию освобождения Италии, Мальты, Ионических островов от французских интервентов, борясь с происками реакционного правительства Англии, преодолевая недоброжелательство Турции, Ушаков действует от имени Павла, хотя сам всей душой ненавидит реакционное его правление. Ушаков освобождает Чимарозо, защищает республиканцев, дарит конституцию освобожденным народам — все его действия подчеркивают справедливый, освободительный характер средиземноморского похода русского флота.

Но здесь же следует отметить, что без ущерба для героических сторон образа Ушакова, а с превеликой пользой для жизненности и большей убедительности его характера он мог быть полнее и ярче показан как человек, вступающий в более активные взаимоотношения с различными людьми. Современники Ушакова оставили нам свидетельства о том, что адмирал отличался горячим темпераментом, что он не умел сносить со стоическим равнодушием или христианским смирением клевету и доносы, которые строчили на него недруги, что он не ждал помощи в своих делах от судьбы или слепого случая, что он протестовал, боролся, доказывал свою правоту, что он ненавидел страстно, что были у него симпатии и антипатии, ибо «человек он был».

Стремление приблизить к нам великого человека прошлого отнюдь не означает необходимости превратить его в такого героя, который как бы живет уже среди нас и с высоты нашей эпохи, зная, что потомки его деяния увековечили, с мудрым спокойствием взирает на своих недругов, не чувствуя боли от их злобных укусов, не реагируя на их нападки.

Создание живого полнокровного образа-характера подразумевает и разносторонний показ его деятельности, и углубленное изображение его внутреннего мира, его психологии.

В образе Ушакова в этом смысле многое найдено исключительно удачно, много бесспорных достижений, но все же нас не оставляет известное чувство неудовлетворенности. Мы не ощущаем заметного движения вперед в решении сложной задачи изображения исторического героя.



«Корабли штурмуют бастионы»

Добротно, серьезно, умно вылеплен этот образ, хорошо сыгран актером И. Переверзевым, но если мы можем говорить о решении и исполнении образа Потемкина как о явлении смелом и в известной мере новом для нашего искусства, то об образе Ушакова этого сказать нельзя.

По сравнению с пьесой «Флаг адмирала» в сценарии и фильме акцент перенесен с конфликтов внутренних (между Ушаковым и реакционными чиновниками из адмиралтейств-коллегии Мордовцевым и Войновичем) на конфликт, имеющий политический, международный характер.

Это расширение конфликта, ставшее обычным для киноискусства (вспомним экранизации таких пьес, как «Русский вопрос» и «Незабываемый 1919-й»), позволило авторам показать смысл и существо исторических событий во всем их многообразии и сложности: Россия и Турция, их борьба за Черное море, защита исконных прав русских на северные берега Черного моря — вот главнейший конфликт первой серии фильма, в свете которого решаются и остальные, органически связанные с ним события, раскрываются характеры героев, русских людей, которые ведут борьбу, имеющую общегосударственное, патриотическое значение.

Естественно, что при такой широкой трактовке темы фильм переставал быть собственно биографическим, переходя в план исторической эпопеи, в основе которой лежит изображение судеб родины и народа на определенном отрезке истории.

В фильме «Корабли штурмуют бастионы» внимание авторов еще больше концентрируется на вопросах внешней политики России конца XVIII и начала XIX века. Здесь изображаются русские люди, которые находятся главным образом вдалеке от родной земли, выполняя сложные задачи, порожденные международной обстановкой тех лет.

Павел I, справедливо опасаясь появления французов в Черном море, приказал эскадре Ушакова выйти в Средиземное море и в союзе с Турцией, Австрией и Англией изгнать французов с Ионических островов.

Наполеон, оккупировавший Италию, Мальту, Ионические острова, представлял уже в те годы серьезную угрозу и для России. Справедливый, освободительный характер средиземноморского похода Ушакова вызывал симпатию и сочувствие к нему всех прогрессивно настроенных людей.

В фильме это выражено в таких словах Суворова о Наполеоне: «Не якобинца вижу в нем — деспота... Далеко шагает мальчик, пора бы унять... Ох, много крови будет стоить России сей французский Чингиз-хан!»

Рассказ о международной обстановке, о политической и государственной необходимости борьбы России с Бонапартом в Средиземном море, составляющий основное содержание второй серии фильма, построен на остром и драматическом сюжете.

Образ Ушакова — подлинного патриота, демократа, талантливого флотоводца и государственного деятеля предстает во второй серии в событиях особо сложных и противоречивых.

Широта поставленных задач, многоплановое развитие событий, обширный круг действующих лиц, большинство из которых является историческими, подробно разработанный фон, обилие массовых, народных сцен — все это приблизило фильмы об Ушакове к произведениям собственно исторического плана.

Романы о Петре I, Иване Грозном, Степане Разине нельзя назвать биографическими произведениями — это в самом глубоком и полном смысле исторические романы. Существовавшие в кино жанровые гибриды (фильмы о Нахимове, Кутузове), которых критики называли историко-биографическими, тоже, по существу, тяготели к полноте исторического повествования.Фильмы об Ушакове прямо и ясно созданы как произведения исторического типа. В первую очередь это сказалось в преимущественной концентрации внимания авторов на политическом смысле исторических явлений и конфликтов. Роль народа в исторических событиях раскрывается здесь гораздо полнее и ярче, чем это было в фильмах-биографиях.

Тема народа имеет в картинах первостепенное значение. Она раскрывается в батальных и массовых сценах, занимающих большое место в сюжете произведений, а также через воссоздание индивидуальных образов крестьянина Тихона, матросов Пирожкова и Ховрина.

Беглый крепостной, пугачевец Тихон Прокофьев, по прозвищу Тишка-Рваное ухо, является одним из главных действующих лиц фильма. Образ этот имеет большой обобщающий смысл.

Встает за плечами Тихона народная Россия — страдающая и бунтующая, сеченная, пытанная и не смиряющаяся, не теряющая мужества своего.

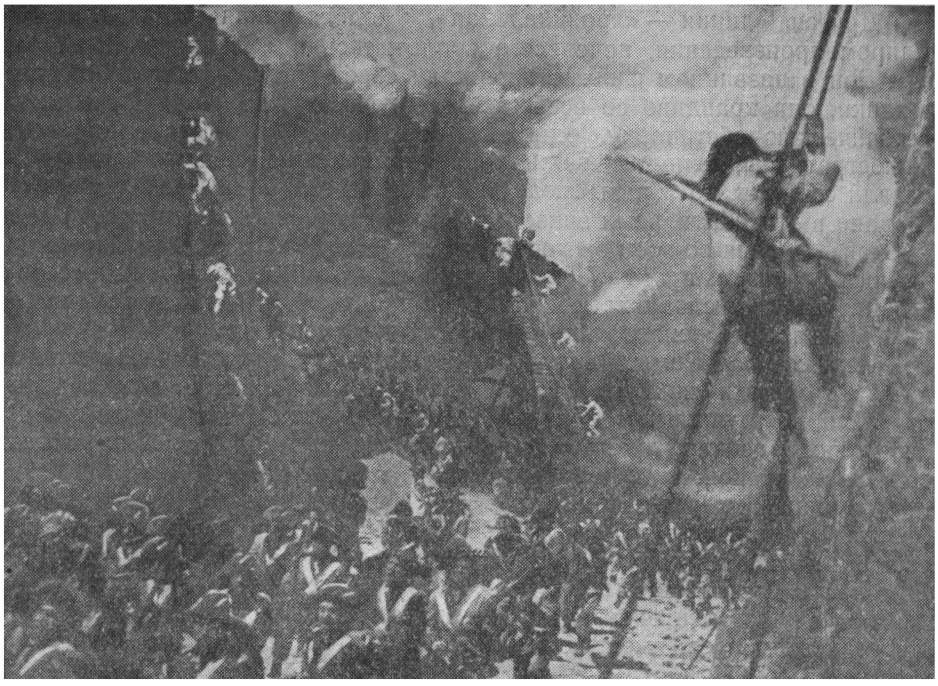
В образе Тихона обобщены характерные, типические черты русского крестьянина второй половины XVIII века, подчеркнута озлобленность по отношению к барам, непримиримость, смелость, огромная внутренняя сила, делающая Тихона признанным вожаком мастеровых на верфях. Типична и судьба Тихона, чья жизнь прошла в гонениях, страданиях, борьбе и завершилась героическим подвигом и смертью во славу родины.

Блестящие сцены второй серии фильма, показывающие взятие крепости Корфу, как бы венчают тему народа, разрешенную в плане героической трагедии.

Широкое и многообразное изображение народа является принципиально важной стороной рассматриваемых фильмов.

Вместе с тем и здесь в решении темы народа и особенно в решении батальных сцен, как и в трактовке центрального образа, есть недочеты.

Изобилие батальных и массовых сцен вполне оправдано, ибо идет от замысла, содержания, подсказано необходимостью. Но плохо то, что многие бои показаны однообразно, не все они имеют свою четко выраженную драматургическую основу. Поэтому в отдельных случаях происходит



«Корабли штурмуют бастионы»

подмена драматургического материала собственно живописным. Там, где в сценарии стоит несколько строк, говорящих о том, что идет бой, режиссер развертывает огромную панораму баталии, ищет выразительные детали, показывает в двух; иногда и трех частях фильма яростную борьбу, огонь, смерть, проявление героизма, радость победы и т. д. Режиссер, оператор, художник фильма стремятся углубить, дополнить, дорисовать то, чего не было написано в сценарии. Не располагая при этом такими важнейшими компонентами, как образ отдельного человека, изображение его переживаний, его отношение к происходящему, не располагая также и живым словом, они заменяют все музыкой, живописными эффектами. Но всего этого мало. Кадры повторяются, бой начинает утомлять зрителя.

Мы убеждены, что батальные сцены непременно должны быть драматургически осмыслены и описаны уже в сценарии. Может быть, не во всех подробностях, но уж во всяком случае не так сухо и хроникально, как это иногда делается в наших сценариях.

Думается, что художественный образ битвы в синтетическом искусстве, каким является кино, должен создаваться совместными усилиями всех искусств. Исключение одного из важнейших компонентов — литературы, драматургии — обедняет изображение, рождает иллюстративность, не нужную в художественном произведении.

В огромном опыте изобразительного решения массовых и батальных сцен, накопленном нашим киноискусством, наметились две основные линии, определяемые особенностями жанра того или иного произведения и задачами, которые ставили перед собой его авторы.

Одна — нашедшая ярчайшее выражение в фильме «Чапаев», где батальные сцены имеют глубокий художественный подтекст и решены в органическом сочетании их внешнего рисунка и внутреннего драматического содержания. На первом плане здесь образ человека, судьбы людей, уже известных кинозрителю.

Другая линия — «хроникальная», подсказанная характером и жанром произведения, ярче всего воплотилась в «Сталинградской битве». Бои в названном фильме поражали своей грандиозностью, обилием техники, они правдиво со всей достоверностью документа показывали историческую обстановку, однако картины этих боев были откровенно иллюстративны, выполняя важную, но ограниченную задачу. Они воссоздавали события, но образы людей в них были лишь намечены. Не было создано в этих батальных эпизодах и художественно полноценного образа врага. Следуя во всем за хроникой, которая по естественным причинам не могла показать врага в бою или создать его образ, фильмы этого рода ограничивались условным изображением противника, не ставя задачи проникновения в его психологию, раскрытия его характера.

Режиссер М. Ромм в фильмах об адмирале Ушакове сделал попытку сочетать обе эти линии в решении батальных сцен. Но при этом важно отметить, что лучшими все же являются те сцены боев, в основе которых лежит полноценная драматургия, в которых судьбы людей не отодвигаются на второй план, не заслоняются событиями.

Особенно впечатляющим является изображение битвы при Корфу. Зритель видит активную, персонифицированную народную массу, узнает среди воинов, штурмующих неприступную крепость, героев фильма — Ермолаева, Сенявина, Пирожкова, Ховрина, Лепехина. Их действия, показанные в коротких эпизодах, перемежаются с изображением действия безымянных героев; вместе они раскрывают смысл совершаемого общенародного подвига.

Изображение кораблей, морской и крепостной артиллерии, десанта, боя на суше и в горах, штурма крепостных стен — все в этих сценах имеет глубоко осмысленный характер.

Баталии предшествует сцена заседания в офицерском салоне, в которой раскрывается тактика предстоящего боя, говорится о новаторстве Ушакова. Здесь же Ушаков заявляет о своем намерении восстановить республику на Ионических островах, то есть определяет не только военные, но и политические цели и задачи предстоящего сражения, проливая тем самым свет на последующие эпизоды.

Все это является необходимым введением к непосредственному показу героизма и храбрости русских матросов. Штурм крепости Видо открывает собой огромную по размаху баталию. Действие кораблей, десанта, штурм, рукопашные схватки с французами, смерть Тихона, поднявшего русский флаг над крепостью, гибель Виктора Ермолаева, прикрывшего собой Ушакова от пули Орфано, радость победы и торжественные похороны павших героев — все это создает подлинную симфонию, ярко раскрывает тему народности, не иллюстрирует факты истории, а дает их образно, в живых драматических коллизиях.

Жаль только, что турки и французы показаны в батальных сценах мало и схематично. Ни паша турецкий, ни Бонапарт не раскрыты в присущем им своеобразии, совсем неясен облик солдат и матросов враждебных армий. Каковы их цели, что это за люди, что ими движет — на эти вопросы фильм не дает ответа, и мы воспринимаем образы врагов России как иллюстрации к тем положениям, смысл которых нам известен по другим источникам.

* * *

Не претендуя на исчерпывающий анализ фильмов «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», мы хотели лишь указать на отдельные их стороны как фильмов, во многом развивающих и обогащающих принципы советского исторического искусства.

Подведем итоги.

«Корабли штурмуют бастионы»

Первое, что отличает оба фильма,— это свойственная им политическая заостренность основного конфликта, порожденного сложной международной обстановкой в России конца XVIII — начала XIX века.

Патриотическое звучание фильмов становится особенно отчетливым именно потому, что речь в них идет в первую очередь о судьбе родины и о судьбе народа.

В свете исторических задач, стоящих перед Россией, решаются в фильмах и все остальные конфликты. В образах положительных героев раскрывается проблема отношения исторической личности к народу, как основной движущей силе истории.

Сложный узел конкретных, частных социальных противоречий, столкновений, борьбы не заслоняет решения главных вопросов, волнующих героя как человека, судьба которого тесно связана с историческими судьбами русского народа. Эта непосредственность жизненного отношения героя к историческим событиям имеет решающее значение.

Однако не всюду в решении верно поставленных задач авторы фильмов нашли нужную форму их воплощения. Так, при создании центрального образа они показали закономерную связь героя с историческими событиями иной раз чересчур прямо, общо, не выявив всего индивидуального своеобразия его характера, а подчеркнув лишь то, что характеризует Ушакова в его исторической миссии.

Художественно воссозданный фильмами об Ушакове образ народа, показанного героем истории, широкий разворот массовых и батальных сцен, эпический размах в изображении действительности и многоплановость в показе исторических событий, сочетающихся с драматизмом судеб отдельных людей,— во всем этом мы видим развитие лучших традиций исторических и историко-революционных произведений.

Но возникающая при создании такого рода произведений трудность нахождения сквозного действия частного конфликта, способного скре-

пить многочисленные сцены, имеющие часто самостоятельный или иллюстративный характер,— авторами фильмов все-таки не преодолена.

Мы уже говорили о том, что напрасно Ушаков воздерживается от непосредственных схваток с мордовцевыми, как бы сохраняя себя для главной борьбы — с неприятелем России, с турками, французами, англичанами, что он показан несколько односторонне.

В фильмах батальным сценам, впечатляющим по силе их изобразительного решения, иногда нехватает четкой драматургической основы. Схематично выписанные образы врагов России не дают живого, воплощенного в конкретно-индивидуальных образах, представления о тех реальных силах и скрытых тенденциях, которые стояли на пути России, мешали ей в ее историческом развитии.

К недостаткам фильмов надо отнести также неполное изображение мирной жизни России, недифференцированный, с тенденцией к идеализации, показ офицеров русского флота, а также поверхностно написанный и поэтому неясный образ Екатерины II.

И вместе с тем фильмы «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» широким изображением народной массы как главной силы истории с успехом решают труднейшую задачу исторического искусства — в них органично и естественно объединено историческое и поэтическое, история и вымысел, правдиво и ярко показаны подлинные герои славных исторических сражений.

В. ШНЕЙДЕРОВ

СОВЕТСКИЙ КИНОАТЛАС

С детского возраста, со школьной скамьи живет в человеке мечта о путешествиях, о познании родной земли. Эта мечта рождается благородным патриотическим чувством. Любовь к Родине — чувство не отвлеченное. Любить свою Родину — значит изучать ее, познавать ее богатства и красоты, быть участником великого преобразования ее природы.

Литература, живопись, фотография, радио приходят на помощь советскому человеку в познании и изучении своей страны. Но ни одно из этих средств познания окружающего мира не обладает такой могучей силой, как кинематограф, как документальная фотография, ставшая движущейся, стереоскопической, цветной и звуковоспроизводящей.

Кинематограф обогатил географию новым средством научного исследования. Было время, когда путешественник, стремясь проникнуть в неизведанные земли, заносил свои наблюдения на листки альбома и, вооруженный самыми примитивными приборами, набрасывал от руки путевые глазомерные карты, зарисовывал типичные ландшафты, характерные портреты людей, предметы быта и культуры.

Сейчас нельзя представить ни одной значительной экспедиции, которая в той или иной мере не была бы оснащена кинематографом, не включала бы в свой состав отдельных кинематографистов или группы их, образующие специальную киночасть экспедиции. В последнее время все более расширяется круг научных работников, овладевших техникой киносъемки. Внедрение узкой пленки вскоре сделает кинокамеру такой же общедоступной, каким сейчас является фотоаппарат.

И если от дореволюционных времен как редкое исключение, как ценный исторический документ до нас дошли кинокадры трагической северной экспедиции Седова, то все замечательные путешествия советского времени, начиная с исторического воздушного перелета Москва — Пекин в 1925 году, высокогорных памирских экспедиций, арктических ледокольных плаваний и полета на Северной полюс и до китобойной экспедиции флотилии «Слава» в наши дни, полностью зафиксированы на пленку и стали достоянием народа. Миллионы людей смогли воочию увидеть места, где проходили советские путешественники, стать свидетелями их самоотверженного труда, знакомиться с их открытиями и разделять с ними радость побед, совершенных во славу Родины.

Так возник своеобразный жанр документального экспедиционного фильма — жанр «фильма путешествий», рассказывающего о работе отдельных экспедиций, о природе исследуемых стран. Эти фильмы имеют большое познавательное значение и пользуются неизменным успехом у массового зрителя.

Широко развился в нашей стране и жанр обзорного документального фильма о наших союзных и автономных республиках. Сейчас закончена серия фильмов, показывающих достижения этих республик в области социалистического строительства, науки, культуры и искусства.

Показу природы родной страны и созидательной деятельности советского человека, направленной на ее преобразование, посвящена особая группа фильмов, получивших широкое распространение под названием видовых. Большое количество видовых картин, каждая из которых рассказывает об отдельном конкретном месте на карте нашей страны, вместе слагают киноатлас Советского Союза.

Велико познавательное значение этих фильмов, бесспорна и их роль в развитии и укреплении чувства советского патриотизма. Они нужны широкому зрителю, особенно студенту и школьнику, они помогают ученому, лектору, педагогу.

Этот жанр возник буквально на заре кинематографа вместе с появлением первых, поначалу крайне примитивных, коротеньких (1—2 минуты демонстрации) географических кинофильмов, содержащих живописные виды какой-либо местности, показывающих удивительные явления природы: вулканы, гейзеры, водопады и т. п.

С течением времени эти фильмы, достигнув объема, как правило, не превышающего одной части (10 минут демонстрации), заняли в массовом прокате специфическое место «сверхпрограммного» добавления к тому или иному художественному фильму. Тем самым им была обеспечена самая широкая аудитория.

Народ оценил и полюбил географические научно-популярные «короткометражки», и за ними закрепилось ставшее народным название «видовой фильм», сейчас официально принятое в советской кинематографии как определение картин этого жанра.

Видовые фильмы в немалом количестве выпускались русской дореволюционной кинематографией; существовала даже особая серия их под названием «Живописная Россия».

Этому жанру уделялось значительное внимание и в зарубежной кинематографии.

В капиталистических странах существует ряд киноорганизаций, специально занимающихся подготовкой и выпуском видовых фильмов. Среди них — «контора» известного бизнесмена путешественника Фицпатрика, регулярно выпускающего видовые фильмы, в том числе входящие в серию «Treweler news» («Новости путешествий»).

Эти картины, технически весьма совершенные и красочные, занимаются лживой буржуазной пропагандой и, лакируя действительность, в загримированной внешней красивостью форме рисуют жизнь той или иной страны, где жестоко хозяйничают империалисты-колонизаторы, в виде «земного рая».

Совсем иные задачи ставит перед собой советский видовой фильм, признанный правдиво отобразить социалистическую действительность, показать преобразования, происходящие в ландшафтах нашей страны, выявить на экране то прекрасное, чем полна свободная жизнь нашего народа, строящего коммунизм.

«Основной задачей серии «Путешествия по СССР»,— говорится в методических указаниях, разработанных еще в 1948 году,— является создание видовых географических (краеведческих) фильмов, знакомящих широкие массы кинозрителя с географией, природными богатствами, красотами и достопримечательностями отдельных местностей и районов Советского Союза, их характерными экономическими и этнографическими особенностями, жизнью людей и преобразованием природы, осуществляемым советским человеком как в центральных, так и в окраинных районах СССР».

«От Теберды до Клухора»

Несмотря на совершенно четкие указания о необходимости показа в видовом фильме жизни советского человека, некоторые кинематографисты продолжали считать, что в отличие от документального фильма видовой должен отражать лишь явления природы и ее красоты и не касаться взаимодействия географической среды и человека.

В настоящее время, как, впрочем, и ранее в практике создания видовых фильмов, никто не ставит под сомнение место и роль человека в видовом фильме. Под понятием «географический ландшафт» подразумевают сложное явление, обусловленное сочетанием природных факторов с деятельностью человека. Однако приемы показа человека в видовом фильме многим еще, видимо, неясны, и отсюда возникают теории о якобы наметившемся слиянии жанров документального очерка и видового научно-популярного фильма.

Недопонимание задач видового фильма и смешение их с задачами хроникально-документального или научно-популярного очерка приводит к ослаблению познавательного географического значения видовых картин и превращает их в нечто неопределенное, не обладающее ни географической ценностью, ни событийной злободневностью документального очерка.

И документальный киноочерк, и видовой фильм равно отражают окружающую действительность, но первый подходит к ней с позиций «событие и человек», а второй — с позиций «географическая среда и человек».

* * *

Советский видовой фильм характеризуют три основных признака: документальность, познавательность, художественность.

Отображая подлинный ландшафт, фактические явления жизни, видовой фильм исключает возможность какого-либо домысла, приукрашивания или фальсификации действительности. Жизненная правдивость и достоверность — основа нашего видового фильма.

Однако отсюда не следует, что видовой фильм — это бесстрастное созерцание явлений природы или натуралистическая фактография. Как и все советские художники, стоящие на позициях социалистического реализма, «кинопутешественники», мастера видового фильма, точно установив творческую цель, отбирают из всей массы стоящих перед ними фактов наиболее характерные, типичные, прогрессивные и обобщают их в единый художественный образ в строгом соответствии с правдой жизни. Так на экране появляется поэтическая картина жизни и трудовой деятельности советского человека в своеобразных, присущих именно данной местности условиях географической среды.

Массовый зритель верит советскому кинопроизведению, основанному на документальном материале, не сомневается в правдивости демонстрируемого факта, в географической точности и достоверности ландшафта, в подлинности снимающихся людей, событий, мест и обстановки. Подмена подлинной натуры съемками в других местах, сооружение павильонов «под натуру», инсценировка надуманных фактов, замена «документального» человека, мастера своей профессии, подставным лицом, актером, или использование «документальных» людей в качестве «актеров», то есть нагрузка их определенными, не свойственными им «игровыми» заданиями, отображающими не привычные профессиональные действия, а переживания, чувства, эмоции,— все это принципиально противопоказано видовому фильму.

* * *

По самому существу своему видовой фильм является научно-популярным, просветительным произведением, распространяющим в широких массах современные научные знания в области географии и краеведения.

В основе видового, научно-популярного фильма должна лежать тщательно продуманная, точно определенная и четко сформулированная идея, руководствуясь которой автор сможет отбросить все маловажное, второстепенное и выдвинуть на первый план именно те элементы, которые способствуют усвоению зрителем научного материала. Только такая ясно осознанная творческая цель помогает избежать многотемности, «калейдоскопичности» и делает фильм целеустремленным. Неумение правильно отобрать материал, организовать его и научно раскрыть важную тему обычно связано с непониманием задач видового фильма, с пренебрежительным отношением к его познавательным задачам, с неумением работать с научными специалистами — обязательными участниками процесса создания всякого научно-популярного фильма, в том числе и видового.

В этом отношении показательна судьба фильма «По Чусовой», который был забракован в первом варианте, затем переснят заново, но так и не смог выполнить поставленной перед ним задачи. Над этим фильмом работали, поочередно сменяя один другого, три режиссера, но ни один из них не уделял внимания самой реке и географическим особенностям прилегающих к ней районов. Как это ни странно, все трое пропустили, например, весеннее половодье со сплавом, но зато направили свой взгляд на второстепенные явления и события, в порядке «украшательства» загрузив фильм эпизодами, не имеющими отношения ни к теме, ни к жанру произведения. Так вошли в фильм кадры, изображающие приезд артистов в пионерский лагерь, танцульки, прогулки по аллеям и т. п.

В итоге исчезла географическая характеристика района и не передано своеобразие природы уральской красавицы Чусовой. На экране зритель видел тихую, вялую реку, едва влекущую бутафорский плот, на котором катаются, слушая гармонь, экскурсанты. Грозные скалы-«бойцы», о которые, бывало, разбивались сплавляемые по Чусовой суда, потеряли всю свою особую выразительность.

Так же получилось и с фильмом «По Ильменю и Волхову». В нем много мастерски заснятых операторских кадров, но нет ведущей идеи, нет стержня, нет научного подхода к материалу.

Научная ценность видового фильма определяется не только его частной задачей, но и общими целями создания большого киноатласа Советского Союза, в котором должны найти отражение типичный ландшафт, человек, обитающий в данных природных условиях с его культурой, национальной по форме и социалистической по содержанию, труд человека и его специфика, вытекающая из особенностей географической среды, подчинение природы, ее преобразование и переделка, использование производительных сил.

Документальный, научно-познавательный материал каждого произведения необходимо подавать в образной художественной форме, эмоционально воздействующей на зрителя, доставляющей ему эстетическое наслаждение красотой отображаемой природы и человеческой деятельности.

Предельно четкое уяснение идеи произведения, отбор главного, последовательная и продуманная форма изложения, умелое введение картографического материала — все это придает стройность видовому фильму, обеспечивает его научную ценность и художественные достоинства.

Мастерство и совершенство изображения, плавные монтажные переходы, содержательный дикторский текст, без ложного пафоса, украшательства или дидактичности, музыкальное оформление фильма — все выразительные средства должны быть направлены на то, чтобы создать образную картину природы, дать яркое представление о местности, ее особенностях, ее своеобразии, правдиво показать красоту и богатство нашей родной земли, крепя и развивая этим благородное чувство советского патриотизма, чувство любви к Родине.

* * *

Термины «ландшафт» и «пейзаж» означают: картина природы или вид местности.

Советский видовой фильм не ограничивается показом красивых, живописных видов природы. Его задача — дать зрителю представление о ландшафте как о явлении диалектически целостном, где естественные природные факторы находятся в тесном взаимодействии с деятельностью человека, преобразующего этот природный ландшафт и превращающего его в культурный. Видовой фильм не только воспроизводит ландшафт, но и объясняет его.

Отбирая из массы явлений наиболее характерные, советский видовой фильм дает комплексное представление о местности, подчеркивая те картины природы, которые типичны для каждого конкретного места, климатической зоны и даже времени года.

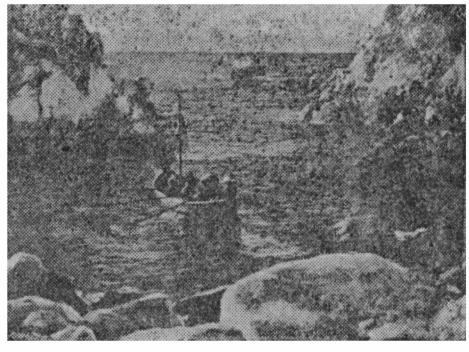
Чтобы дать правильное представление о сегодняшнем географическом ландшафте, видовой фильм должен прежде всего показать результаты преобразующей деятельности советского человека.

В «Заметках о живописи», опубликованных в «Правде», Мариэтта Шагинян высказывала мысли, имеющие прямое отношение к проблеме ландшафтных съемок в видовом фильме.

«К слову сказать,— писала она,— ведь и буквальный смысл старых терминов «пейзаж» и «ландшафт» вовсе не означает только «вид при-

«В зарослях Волжской дельты»

«Остров Ионы»



роды», а страну плюс обычай (pays и usage), страну плюс работа, плюс хозяйство, то есть природу, в той или иной степени обжитую человеком.

Представление о живописном и раньше сочетало присутствие следов человека с так называемым «видом природы»; развалины замка над ущельем, ветряная мельница на горизонте, мостик через ручей, дорога в лесу — и эта дорога, даже безлюдная, даже в одиночестве своем говорила о человеке».

Разбирая пейзаж современности, отмечая задачи, стоящие перед советскими художниками-пейзажистами, Мариэтта Шагинян пишет:

«Здесь новое соотношение природы с изменяющей ее деятельностью человека: и если десятками, сотнями лет мы привыкли сочетать вместе, в едином эстетическом восприятии, стены крепости со скалой и ущельем, бегущую речку с мостом, зеленоватую морскую волну с кормой корабля, и такое сочетание кажется законным и даже необходимым для «полноты картины», то надо же открыть дверь для новых слагаемых эпохи, без которых уже нет и не может быть образа нашего, преображаемого мира, нет и не может быть нового пейзажа, нового понимания живописности».

В нашем видовом фильме зритель смотрит на природу глазами советского путешественника, которого интересуют не только красоты, но и то новое, что вводит в вековой природный ландшафт преобразующая деятельность человека.

Процесс изменения и развития нашего общества на путях постепенного перехода от социализма к коммунизму, вносящий могучие коррективы в географическую среду, должен быть каждый раз подчеркнут, выявлен в визуально ощутимой форме активного преобразования природы, роста производительных сил. Чувство нового, самое пристальное внимание ко всему прогрессивному должно пронизывать каждый видовой фильм, воспитывая в сознании зрителя чувство гордости за свою Родину, за великие дела, участником и современником которых он является.

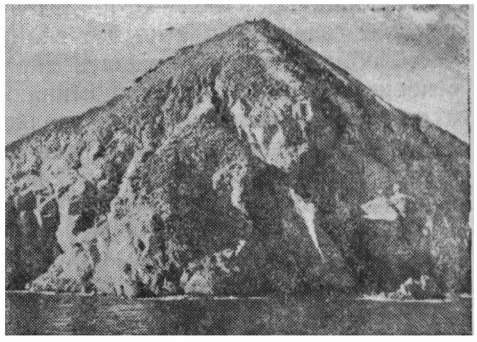
Так, естественно и непринужденно в природный ландшафт «вписываются» промышленные и сельскохозяйственные объекты, без которых этот ландшафт уже не является типичным. Нельзя показать правильно Хибины, не показав разработок апатитов и мощной промышленности, выросшей в тундре. Нельзя представить себе город Горький без автозавода, Кировскую область — без лесоразработок, Донбасс — без терриконов и шахт, Мурманск — без трало́вого лова, Кубань — без хлебов и комбайнов, Иваново — без текстиля.

Показывая промышленные и сельскохозяйственные объекты как неотъемлемые элементы ландшафта, видовой фильм не должен подробно знакомить с осуществляемыми на этих объектах технологическими процессами, однако он обязан несколькими скупыми, но максимально выразительными и тщательно отобранными кадрами дать общее представление о том, что и как производится промышленностью или сельским хозяйством данной местности.

Примером неправильного понимания задач видового фильма может служить картина «В лесах южной Киргизии», режиссер которой настолько увлекся показом методов разведения грецкого ореха, что превратил свое произведение чуть ли не в кинопособие по агротехнике.

Выбор места и времени съемки для фильмов «не географических» почти не имеет никакого значения, для видовых же зачастую приобретает большую роль: ошибки в этом вопросе могут коренным образом изменить, иногда даже полностью исказить представление о местности. Так, явления вертикальной зональности флоры и фауны горных районов или времена года в пустынях и засушливых степях могут настолько видоизменить ландшафт, что он без надлежащего объяснения сможет дезориентировать неподготовленного зрителя, создать неправильное представление о типической природе района.

«Край причудливых скал»



«Остров Ионы»

В результате неправильного выбора места и времени съемки во многих фильмах о Кара-Кумах эта обширная территория представляется зрителю в виде моря движущихся песков-барханов. На самом же деле пустыня Кара-Кум в основном является зоной закрепленных, покрытых своеобразной растительностью песков. Весной и в начале лета пески живут интенсивной жизнью, замирающей лишь на время летней засухи. Неправильно показывать Кара-Кумы, где издавна живут люди, только как мертвую, безжизненную пустыню.

В связи с этим со всей остротой встает вопрос о тесном контакте сценариста и режиссера с научным консультантом, специалистом по данной местности, знатоком ее природы и экономики. «Правда» в статье «Псевдонаучный фильм» (5 июля 1951 г.) писала: «Научные фильмы зачастую подготавливаются без участия крупных ученых, без помощи Академии наук СССР и других научных организаций. Консультантов фильмов нередко ставят в ложное положение. Их замечания и советы не являются обязательными для режиссеров. Их мнение не всегда учитывается министерством при утверждении готовой картины. А между тем при создании таких фильмов вдумчивый, требовательно относящийся к своему творчеству режиссер всегда должен выступать в тесном содружестве с ученым, глубоко знающим свой предмет».

Как показал опыт, в тех случаях, когда режиссер работает в творческом контакте с ученым, видовой фильм получается содержательным и интересным. Когда же режиссер по совершенно непонятным причинам избегает этого содружества, фильм, как правило, получается плохим.

Только большое знание предмета и глубокое изучение его может предостеречь кинопутешественника от субъективных, зачастую случайных и неверных впечатлений, обусловленных неправильным выбором времени и места съемок и от умышленных или случайных «трансформаций» подлинной природы.

Нередко иные авторы географических, видовых фильмов, склонные к украшательству, в погоне за ложно понимаемой эффективностью кадров видоизменяют природу с помощью особых технических приемов, как например, различных фильтров и условий освещения, методов домакетки и дорисовки, окраски объектов переднего плана в не свойственные им цвета, выбором необычных раккурсов, не соответствующих естественной точке зрения человека, и т. п. Но то, что применимо и оправдано авторским замыслом в художественной кинематографии, противопоказано в научной. «Оригинально», «необычно» изображая типическую природу района, видовой фильм искажает реальную действительность, подменяет ее «искусственной» природой, созданной субъективным вымыслом и силой кинематографической техники, а не объективными процессами развития.

Умение правильно отобразить типичную картину природы требует, как уже говорилось, больших знаний и опыта. Эти знания дают возможность обнаружить и показать характерные детали природы, определить основные «ориентиры», запоминающиеся массовым зрителем. Режиссер и оператор, компонуя кадр, должны направлять внимание зрителя на то главное и важное, что они этим кадром хотят подчеркнуть. В противном случае может случиться, что какая-нибудь красивая ветка дерева, живописное облако или любая другая деталь, частность заслонит собой основное.

Искусство сочетания панорамной съемки, общего плана и детали в видовом географическом фильме имеет огромное значение. Панорама и широкий общий план дают точное определение где, в каком природном окружении находится объект, как он связан с окружающим ландшафтом. Крупный план и деталь раскрывают специфические, индивидуальные особенности объекта, уточняют, разъясняют, подчеркивают характерные подробности.

В каждом природном ландшафте, в каждом конкретном географическом пункте, правильно намеченном и выбранном, наличествуют свои, так сказать, главные «ориентиры», позволяющие массовому зрителю безошибочно отличить Крым от Кавказа, среднюю полосу России от Карелии, Украину от Средней Азии.

Не определив этих ориентиров, не выявив их с помощью научных консультантов, литературных источников, произведений живописи, не уточнив их визуально, многие наши режиссеры как бы нивелируют природу. Так, например, леса, показанные в фильмах «По Кировской области», «В Керженских лесах», «По Ильменю и Волхову», настолько схожи, что невольно возникает сомнение, не засняты ли они для всех трех картин одновременно, в одном месте, и не взяты ли они из общей фильмотеки.

Снимая видовой фильм, надо добиваться того, чтобы зритель, познакомившийся с данной местностью на экране, мог бы потом узнать ее в натуре.

В осуществлении всех этих задач большую роль играет правильная и четкая локализация темы и территориальная локализация материала. Локальность темы дает возможность наиболее широко раскрыть ее в фильме, исчерпать в научно-познавательном отношении. Территориальная локализация означает ограничение места съемок единством четко определенных физико-географических особенностей района, единством характерных природных явлений и факторов, она может быть обусловлена трассой данного экспедиционного, спортивного, туристского, транспортного маршрута или какими-либо другими обстоятельствами.

Для большей доходчивости, для усиления познавательной роли видового, географического фильма в него может включаться хорошо разработанный и четко выполненный картографический материал в виде статических, движущихся, панорамных и мультипликационных географических карт и схем. Ранее в серии «Путешествия по СССР» каждый фильм начинался демонстрацией карты СССР, на которой появлялась стрелка, указывающая места съемки, а затем локальная карта района съемок. Сейчас это правило, к сожалению, не соблюдается, и карта присутствует только в отдельных фильмах.

Конечно, картографические и пояснительные материалы, художественно оправданные, мотивированные, должны органически входить в фильм, не нарушая его эмоционального воздействия на зрителя.

Теоретически продуманные и проверенные на опыте принципиальные жанровые установки отнюдь не являются каким-то обязательным шаблоном, непреложными законами или рецептурой, годной на все случаи жизни. Единые принципиальные установки в области содержания по фор-

ме изложения и творческим приемам могут быть самыми разнообразными. Каждый художник вводит свои индивидуальные приемы мастерства, не нарушая, однако, основных и непреложных законов жанра: его документальной правдивости, научной познавательности и художественности.

* * *

С 1946 года, когда началась систематическая работа по подготовке видовых фильмов, то есть за шесть с лишним лет, выпущено около восьмидесяти кинокартин. Несмотря на отдельные неудачи, в целом видовое кино достигло больших успехов, и кинокартины этого жанра получили всеобщее признание, любовь народа, высокую оценку научной общественности.

Однако за последнее время в работе над видовыми картинами совершился ряд перемен, которые в значительной степени отразились на их качестве, на их прокатных возможностях и их будущем.

До Отечественной войны производство видовых фильмов осуществлялось без единой системы, они выпускались от случая к случаю отдельными киностудиями. После войны было положено начало организованному, методически обоснованному и научному подходу к подготовке видовых кинокартин, слагающих в итоге большой киноатлас Советского Союза. Производство было сосредоточено в студиях системы научно-популярной кинематографии и объединено единым руководящим и планирующим центром — серией «Путешествия по СССР». В 1950 году производство видовых картин распространилось на студии художественной кинематографии, а с 1953 года и на хроникально-документальные.

В 1950 году в связи с рассредоточением производства видовых фильмов по многим студиям серия «Путешествия по СССР» прекратила свое существование, не будучи замененной никаким другим единым центром, объединяющим работу разных студий разных систем.

В результате этого выявилось заметное снижение качества ряда выпускаемых фильмов и наметился отход видовой кинематографии от ранее поставленных перед ней задач.

Видовой фильм, возникнув некогда как короткометражный (состоящий из одной части), выпускался, как мы уже говорили, в качестве приложения, «сверх программы», при демонстрации игровых фильмов. Увеличение метража до двух частей и более, осуществленное с 1950 года, исключило возможность включения видовых картин в программу массового экрана, связанного определенной длительностью сеанса; они демонстрируются теперь только в специальных театрах короткометражных фильмов типа «Наука и знание», «Новости дня», что, естественно, привело и к сужению аудитории, и к сокращению тиража видовых фильмов

Рассредоточение производства видовых картин привело также к случайности и бессистемности в подборе их режиссеров, сценаристов и операторов. Когда-то предполагалось отобрать для видовой кинематографии несколько режиссеров и операторов и специализировать их для работы над видовыми фильмами, выращивая кадры энтузиастов этого дела, людей, любящих природу и умеющих показывать ее на экране.

Хорошим кинопутешественником, киногеографом может быть не всякий кинематографист. Дело это специфическое и требует не только таланта кинематографиста и любви к природе, но и определенного экспедиционного опыта, туристских навыков, умения переносить путевые лишения и трудности.

«Хорошими географами могут быть только те,— писал замечательный ученый и путешественник академик А. Е. Ферсман,— кто горячо переживает впечатления окружающей жизни, кто подобно поэту и писателю глубоко воспринимает окружающий мир, воспринимает его не только в

отдельных конкретных фактах, но обобщает его, проникая в самые глубины, давая образ и картину, а не точную и «неверную» однотонную фотографию».

Весьма серьезно встает в связи с этим вопрос подготовки молодых режиссерских кадров для видовых фильмов. Возрастной ценз в этом деле имеет большое значение. Основные кадры «старых» режиссеров подходят к возрасту, который считается предельным для работы в условиях высокогорных, пустынных, таежных и других путешествий и экспедиций. Чтобы хорошо поставить подготовку таких кадров, надо ввести во ВГИК курс географического видового фильма, надо заранее отбирать молодых людей, готовых и способных посвятить себя этому важному делу, этой трудной и ответственной специальности.

Для осуществления этой задачи, для правильного выбора тематики фильмов и соблюдения их известного единства необходим какой-то единый центр — руководящий, контролирующий и обеспечивающий методическими разработками и установками.

Сейчас такого центра нет. Раньше работающих в этом жанре режиссеров объединяла серия «Путешествия по СССР», причем был установлен тесный контакт с видными учеными, с научными учреждениями.

Сейчас темы, выдвигаемые отдельными авторами, режиссерами, студиями, учреждениями, сплошь и рядом носят случайный характер, не соответствуют задачам видового фильма. Так возникают слабые, бесцельные фильмы, снова и снова повторяющие старые ошибки.

В системе советской кинематографии существуют такие организационные и методические центры с единой редакцией, единой методикой, как киножурналы «Наука и техника», «Новости сельского хозяйства», «На стальных магистралях» — издания менее объемные, чем географический видовой киноатлас Советского Союза. Тем более необходим такой центр для производства видовых фильмов, выпуск которых носит стихийный характер, что снижает их качество. Естественно, что руководство научно-популярными видовыми фильмами должно быть организовано в системе научно-популярной кинематографии, которая обязана принять все необходимые меры для организации работы, подбора кадров и повышения идейного и художественного качества фильмов этого важного, патриотического и любимого народом жанра советской кинематографии.

Надо сделать все необходимое, чтобы видовые фильмы с каждым годом совершенствовались, правдиво отображая красоту природы нашей страны, красоту жизни нашего народа.

Л. КОСМАТОВ
Заслуженный деятель искусств

ПРОБЛЕМА ТИПИЧЕСКОГО И ИСКУССТВО ОПЕРАТОРА

Бурно развивающаяся жизнь нашей страны, непрерывно возрастающий культурный уровень советского народа ставит все новые и новые задачи перед работниками искусства, чьи произведения призваны формировать и повышать лучшие морально-политические качества советских людей, воспитывать в советских людях хороший вкус, развивать их эстетические потребности.

Советский художник несет огромную ответственность перед народом за идейное качество своих произведений и в не меньшей степени за их художественную форму. Качества эти находятся в неразрывном единстве. Никогда не будет совершенной форма произведения искусства, если она не составит одного целого с его идейными достоинствами.

Кинематограф — искусство синтетическое, создание художественного кинопроизведения носит коллективный характер. Элементы, составляющие это произведение, не входят в него в том непосредственном виде и качестве, в каком они существуют как самостоятельные виды искусства. Только в слиянии этих пришедших из разных видов искусств элементов, нередко даже с потерей ими многих характерных черт своей первоначальной формы и приобретением новых, не свойственных прежде, возможно создание полноценного художественного произведения нового вида искусства. Так, театральный режиссер получил в кинематографе новые возможности развертывания действия во времени и пространстве. Актер, учитывая существование в кинематографе крупного плана, должен пересмотреть пластически выразительные средства своего мастерства, изменить «баланс» между жестом и мимикой и т. д. Художник, работая над театральной постановкой, рассчитывает на то, что созданная им декорация рассматривается на протяжении целого действия или картины; художник, работающий в кинематографе, знает, что здесь декорация, как правило, показывается на протяжении сравнительно непродолжительного времени, а в основном часть ее является только фоном для действующего лица (средние и крупные актерские планы). А в силу особенностей оптической системы кинокамеры (объектива) значительная часть воспроизводится с известной потерей декоративных «фрагментов», фактуры и часто даже архитектурных форм (при ограниченности резко изображаемого пространства за плоскостью наводки на фокус).

Все это, а также и многие другие особенности кинематографа ставят перед нами, творческими работниками, а также и перед теоретиками кино серьезные проблемы искусствоведческого анализа произведений киноискусства с учетом всей его специфичности.

Кинематографическое изображение является одним из тех элементов, которые входят в состав выразительных средств синтетического ис-

кусства кинематографа, и существенно отличается от своих «старших братьев» — произведений живописи, графики и т. п. Изобразительный строй фильма только тогда будет плодотворно обогащаться великим наследием живописи, когда живопись, вливаясь в кинопроизведение, как бы потеряет некоторые свои качества.

Так, живопись теряет свою неподвижность, она «оживает», чем, разумеется, нарушается присущее ее произведениям композиционное построение, решаемое статически. Также — и это очень существенно — продолжительность показа данной композиции, произвольная для живописи, в кинематографе ограничивается длиной монтажного отрезка пленки, что обусловливает совершенно иную эмоциональность восприятия; следовательно, для решения заданной эмоциональной задачи в киноискусстве требуются особые изобразительные приемы.

Здесь приведена только часть особенностей киноизображения. Но и они вынуждают признать, что многие законы, определяющие характер и сюжетно-смысловое значение любого приема решения живописного произведения, в «киноживописи» утрачивают свой первоначальный смысл, а механическое перенесение законов живописи в кинематограф или бездумное применение их при искусствоведческом анализе кинематографических изобразительных средств никогда не приносят да и не могут принести пользы делу совершенствования изобразительной формы кинокартин.

Кинооператор, работая над киноизображением, не может бесстрастно фиксировать все то, что происходит перед объективом его камеры. Оператор, так относящийся к своему мастерству, сам лишает себя высокого звания художника кинематографического изображения; своим ремеслом он не только не поможет раскрытию содержания фильма, характеристике образов, но обязательно будет уводить изобразительный ряд в сторону от генеральной линии кинокартины, нарушать ее жанровое, стилевое единство, которое так необходимо и произведению в целом и каждому отдельному его элементу.

Оператор-художник всеми своими средствами с большой страстностью должен утверждать идею произведения, вскрывать внутренний смысл изображаемого действия. Располагая большим арсеналом выразительных средств, он непрерывно ищет все новые и новые приемы мастерства, изгоняя из своей практики и натуралистическое копирование жизни, и рабское подражание живописным полотнам, и все то серое, тусклое, мало выразительное, что не поднимает форму кинопроизведения на новую, более высокую ступень совершенства.

В докладе тов. Г. М. Маленкова на XIX съезде партии с предельной ясностью высказан ряд положений, которые углубляют и развивают понимание метода социалистического реализма. Нельзя, в частности, переоценить смысл и значение для дальнейшего роста и стремительного движения вперед нашего искусства определения типического, данного тов. Г. М. Маленковым.

Важнейшей частью творческого процесса художника является познание жизни, при котором он осмысливает факты и явления действительности, отличая случайное, преходящее от важного, существенного.

Кинооператор черпает для своего искусства неоценимый материал непосредственно из жизни; он также учится у старых мастеров реалистической живописи, их ви́дению жизни, их умению отбирать из жизненных явлений характерные средства для выражения своих художественных замыслов.

Оператор-художник, наблюдая, изучая жизнь, подмечает в ней особенное, характерное, что видит не только глаз живописца, но и глаз художника синтетического искусства кинематографа.

Ясность и строгость пластической характеристики, простота построения световой схемы, единство колори́стического звучания, законченность

композиционного построения — вот та база, на которой основывается творчество художников, решающих изобразительный строй фильма.

Отбирая из жизни характерное в связи с конкретно поставленной драматургической задачей, оператор находит образные решения для выражения своего, индивидуального художественного ви́дения.

Наблюдая движущийся освещенный предмет, мы видим, как интересно погружаются в тень какие-то одни его детали, как другие освещаются объемным светом. Или, например, человек вышел из темного проема двери и пошел по аллее. Вот по его фигуре заскользили тени, и тем быстрее, чем быстрее он идет. Если итти с ним рядом, можно видеть, как тени бороздят его лицо, а световые пятна, приходящие им на смену, оживляют, «динамизируют» идущего человека. Это вызывает у зрителя что-то вроде беспокойства, которое может быть либо тревожным, трагедийным, либо радостным, веселым «беспокойством». Но зрителю из предыдущего действия известно, идет ли человек к тяжело, смертельно больному близкому человеку или к приехавшему после продолжительной разлуки другу. Можно ли в одном и том же ритме, том же темпе, тех же световых условиях выявить два столь различных состояния человека? Вероятно, оператор, опираясь на свой опыт прежних наблюдений за жизненными явлениями, владея техникой своего мастерства, должен отобрать такое изобразительное решение, при котором идея сцены и характер образа в наибольшей степени будут доведены до зрителя.

Так, оператор может сделать тени контрастными, темными. Тогда при поступательном движении фигуры человека свет́а будут как бы перекрываться тенями и создадут ощущение мрачности, трагедийности. А если эти же тени сделать тонкими, прозрачными, легко обрисовывающими во всех деталях лепку фигуры человека, его лица, то эмоциональная окраска эпизода будет иной — радостной, оптимистической.

Оператор-художник, наблюдая за этим же динамическим явлением, усмотрит интересные новые явления «светотеневой динамики». Он увидит, как «обтекает» свет объем фигуры человека, как светотень, пройдя по лицу, подчеркивает его формы не только скульптурно-объемными средствами, но и средствами «светотеневой динамики», то есть теми средствами, которые являются для кинооператора специфическими, присущими его ви́дению, его художественному пониманию. Ведь объемность, скульптурность человеческого лица здесь выявится особо отчетливо именно благодаря движению светотеневых масс, благодаря тому, что зритель как бы «осматривает» различные участки человеческого лица. Здесь кроются дополнительные возможности познания сущности данного конкретного образа как звена драматургического развития идеи, заложенной в этом эпизоде. И дальше, такой объемно-скульптурный эффект в сочетании с уходящими в глубину кадра рядами деревьев или подчеркнет перспективу (при короткофокусной оптике) или «смягчит» ее (при длиннофокусной оптике). Да и масштабный прирост фигуры движущегося на камеру человека при разных объективах будет различным; та или иная «оптическая динамика», которой окажется наделена фигура человека, сообщит ему тот или иной темп движения.

Приведенный случай является тем примером в творчестве оператора, когда он, черпая и отбирая из жизненных явлений те или иные характерные черты, использует их для выражения идейно-художественного замысла произведения.

Жанр, стилевые особенности того или иного художественного фильма во многом определяют степень заостренности или даже условности в изобразительном решении отдельной кинокомпозиции. Взятая отдельно и рассматриваемая как сколок с жизненного явления, безотносительно к сюжетному ходу, она может выглядеть неправдоподобной и даже лживой, но совсем не обязательно во что бы то ни стало усматривать в этом

натуралистические или формалистические ошибки оператора. В том-то и специфичность кинематографа как синтетического искусства, что отдельные элементы его только тогда приобретают свой смысл и идейно-художественную значимость, когда они находятся во взаимодействии. И никакие даже самые изысканные композиции без взаимосвязи с другими элементами, как правило, не могут рассчитывать на ту же степень художественного воздействия, которой они в состоянии достичь в произведении кинематографического искусства, будучи в гармоническом единстве со всем произведением. Чем глубже и совершеннее реалистическая основа творчества советского оператора, тем полнее слитность создаваемого им киноизображения с идейно-художественной сущностью фильма в целом.

Содержание художественного фильма определяется литературным произведением — сценарием — и реализуется в конкретных образах в результате синтеза творчества мастеров отдельных элементов киноискусства. Таким образом, в фильме происходит слияние формы и содержания внутри каждого данного элемента и художественной формы всех элементов с содержанием всего произведения в целом.

В каждом художественном фильме главным является образ человека, который воспроизводится актером в той или иной режиссерской трактовке на основе литературного образа сценария. В реалистическом произведении все образы должны обладать четко выраженной индивидуальностью. Ошибочным является до сих пор еще иногда бытующая в среде творческих работников кинематографа установка, что единственно важной, решающей является работа над образами главных действующих лиц фильма.

К. С. Станиславский никогда не ограничивался работой над основными персонажами пьес, а стремился сам и требовал от своих учеников ясной обрисовки характера и поступков всех участников спектакля, даже занятых лишь в массовых сценах. Знаменательно, что в подтверждение необходимости индивидуальной характеристики всех персонажей он ссылался на примеры таких классиков живописи, как Иванов, Суриков, Репин и другие.

Подлинно реалистическим, жизненно правдивым фильм может быть только при условии отображения типических черт всех его героев. Но герой, изолированный от обстановки, среды, общества, оторванный от характеристик других действующих лиц, никогда не сможет стать полноценным, живым героем. В реалистическом искусстве типический характер должен действовать, проявляться в типических обстоятельствах. Обстановка, среда, окружающие героя лица являются элементами, характеризующими эти типические обстоятельства.

Оператор не должен отрывать портретной характеристики действующего лица от общих идейных задач фильма в целом. В поисках правильного изображения того или иного персонажа оператор часто обращается к формам изобразительного решения других героев фильма. Такое «взаимодействие» может возникать между изобразительными решениями нескольких или даже только двух образов, наделенных различными индивидуальными характеристиками, и протекать самыми различными путями. Особенности такого «взаимодействия» зависят от ряда причин, например, от режиссерской трактовки того или иного образа, от творческой манеры самого оператора и многих других. Но сама природа кинематографического искусства, монтажный характер и синтетическая основа его требуют непрерывного комплексного творческого мышления от оператора-художника.

Операторы художественной кинематографии должны решительно избавиться от бездушного, простого «фактографирования» происходящего перед кинокамерой действия. Ведь результаты такого фактографирова-

ния — вялое, скучное изображение — все еще имеют место в некоторых наших фильмах.

Для выявления типического образа требуются известные преувеличения, заострения его основных характерных черт. Границы этого преувеличения определяются для оператора в первую очередь специфической формой художественного заострения, которая вообще свойственна жанру данного снимаемого фильма, и образной манерой, которая присуща данному режиссеру. Только при правильном и тонком понимании особенностей избранного жанра режиссер и оператор находят необходимую меру условности, степень заостренности, определяемые всеми выразительными средствами киноискусства. Синтетическая природа кинематографа требует от всех составляющих его элементов единства художественного языка.

Сценарный замысел, режиссерская трактовка образов, актерская манера, изобразительное решение — все должно сливаться в единую художественную форму, какая свойственна данному жанру. И при таком гармоническом сочетании мера заостренности, степень художественного преувеличения станут еще более значительными, в результате чего намного повысится и степень художественного воздействия на зрителя всего произведения.

Оператор художественного фильма, стремясь средствами своего искусства помогать раскрытию основных, типических черт образов кинокартины, должен ясно представлять себе драматургическую сущность произведения и, в соответствии с режиссерским решением и актерским исполнением, находить такие изобразительные приемы, которые выражали бы существенные черты характера героя.

Художественный образ не копирует действительность, а силой творческой фантазии, вымысла художника воспроизводит, отображает существенные явления, воплощает типические черты, выражающие сущность характера героя.

Оператор-художник обладает в настоящее время огромными выразительными средствами, которые дают ему поистине неограниченные возможности выражать языком киноизображения яркие индивидуальные черты образов художественного фильма.

Используя эти изобразительные средства, оператор может показывать действительность в широком диапазоне, начиная от понятия «жизнь, как она есть» до гротесковой, сатирической характеристики отрицательных явлений.

Уже немало писали о раккурсе — этом выразительнейшем приеме, так смело и мастерски используемом советскими кинооператорами еще со времени черно-белого кинематографа. Примеры из фильмов «Мать» и «Броненосец «Потемкин» стали уже классическими для школы советского операторского искусства.

С приходом в кинематографию цвета раккурсное построение приобретает нередко новую выразительность: взаимодействие композиционного построения и цветной характеристики усиливает эмоциональное напряжение данной сцены или образов.

В кинокартине «Падение Берлина» этот прием был нами использован как средство политической сатиры. Кабинет Гитлера. «Фюрер» в исступлении кричит: «На Москву!» И в тот же миг камера стремительно поднимается вверх, все выше и выше, благодаря чему бесноватый фюрер становится все меньше и меньше и, наконец, превращается в коротконогого, сплюснутого уродца. Здесь впечатление от этого «динамического раккурса» усиливается благодаря тому, что в коричневатую цветовую гамму, по мере того как верхний раккурс увеличивается все больше и больше и площадь декорации раскрывается, входят все новые и новые холодные, мертвые тона, которыми оператор наделил декоративный интерьер.

Работая в условиях декоративного интерьера, используя богатейшие возможности своих изобразительных средств и в первую очередь работу со светом, оператор-художник по своему желанию включает в изобразительное решение образа те дополнительные черты, которые непосредственно вытекают из общего замысла произведения или характеризуют индивидуальные особенности данного человека, который является действующим лицом фильма.

При работе на натуре, в природной обстановке, несмотря на видимое различие условий съемки от работы в декоративном интерьере, оператор-художник также имеет значительные возможности управлять всеми изобразительными средствами своего искусства, идя главным образом по пути отбора характера освещения в определенное время дня, с учетом времени года, состояния погоды, выбора направления съемки и иных условий съемки.

В практике операторского искусства есть различные объекты съемки, но они в основном могут быть сведены к работе над тремя видами объектов: портретом, интерьером и пейзажем.

Крупный план является только одной, правда, очень важной составной частью кинопортрета. Донося до зрителя тончайшие переживания актера, крупный план находится во взаимосвязи с композицией кадра и мизансценой, зависит от расположения действующих лиц в данной конкретной обстановке. Он часто бывает органически включенным в пейзаж или интерьер, составляя с ними по своей форме единое целое. При этом пейзаж, интерьер и вообще обстановка, в которой протекает, развертывается действие, являются той средой, которая активно участвует в создании портретной характеристики данного героя фильма. Несоответствие между изобразительными формами крупного плана и пейзажа или интерьера нарушает единство построения изображения портрета. И в этом случае до зрителя доносится серый, недостаточно выразительный или фальшивый образ героя.

Без соблюдения единства изобразительной формы в целом кинопортрет не выявит многих типических черт в характере героя. Нарушая, например, световое и колористическое единство, взаимную связь между общим, средним и крупным планами и не пытаясь найти общие характерные черты, мы как бы демобилизуем и рассредоточиваем свои изобразительные средства, сами по себе, может быть, и интересные и годные для самостоятельного опосредствования характерных черт героя произведения.

Оператор художественного фильма, работая над образной формой кинопортрета, не имеет права забывать об этом единстве, отрываться от всего комплекса своих выразительных средств; он должен стремиться всемерно использовать их для выявления и раскрытия внутренней жизни героя.

И чем острее изобразительная форма, тем точнее должно быть соблюдено единство отдельных элементов, составляющих портретную характеристику героя.

Бывает, что оператор, стремясь, например, передать светом различные индивидуальные черты характера того или иного героя фильма, пренебрегает общеизобразительными признаками, найденными и применяемыми в данной сцене, то есть отрывает задачу индивидуальной характеристики от общих изобразительных задач. Мало того, оператор нередко нарушает и необходимую естественность в световом решении, диктуемую заданным световым эффектом снимаемой сцены. Увлекаясь желанием индивидуально характеризовать того или иного героя фильма, оператор иногда ставит себе задачу провести данный образ через весь фильм, выдерживая единую световую характеристику. Не оспаривая важности такой задачи, следует все же заметить, что изобразительное решение круп-

ного плана обязательно должно быть подчинено тем световым характеристикам, которыми наделены различные сцены, эпизоды и отдельные планы фильма и которые обусловлены жизненно правдивой обстановкой, драматургическим ходом фильма.

В некоторых фильмах стремление индивидуализировать героев приводило даже к тому, что групповые крупные планы (два персонажа) освещались светом различного направления (то есть на одного актера свет падал слева, на другого — справа). Такое нарушение привычного для каждого зрителя естественного характера освещения ослабляет реалистичность воспроизведения действительности, несмотря на то что оператор, может быть, и придал портрету каждого в отдельности героя тот характер освещения, который в наибольшей степени выявляет его типические черты.

Здесь возникает вопрос о мере условности, допустимой в нашей творческой практике.

Единственным критерием в этом вопросе является принцип единства формы и содержания.

Снимая в фильме «Падение Берлина» сцену смерти Гитлера, оператор смог пойти на такое образное решение, как освещение лиц актеров мертвенно-синим светом, только при наличии общности этих изобразительных средств с режиссерским замыслом всей сцены. Игра актеров, торжественное, но «неуместное» звучание мендельсоновского свадебного марша, свадебные свечи, горящие оранжевым светом,— все это привело к гротесковому изобразительному решению.

Умение отобрать специфические, характерные черты в образе того или иного героя фильма, выявить их особенно в крупных планах светоколористическими характеристиками при создании кинопортрета, пронести через ряд сцен и эпизодов (часто в различной обстановке, в которой развивается действие) эти черты характеристики героя без нарушения изобразительно-стилевого единства сцен, эпизодов и всего фильма в целом — все эти качества, несомненно, должны быть присущи оператору-художнику.

Творческая практика многих советских операторов показала, что, так же как и освещение, все другие изобразительные средства операторского мастерства могут быть применены в заостренном, часто очень условном плане. Так, у оператора С. Урусевского в фильме «Кавалер Золотой Звезды» в значительном количестве натурных сцен пейзаж изменил свой обычный, привычный для глаза зрителя колорит, естественный характер своего облика. Некоторые из этих пейзажей С. Урусевского, если их рассматривать как самостоятельные произведения станковой живописи, выглядели бы неправдоподобно, может быть, даже производили бы отталкивающее впечатление своей условностью. Но эти же пейзажи с включенными в них действующими лицами, по-своему выражающими соответствующее настроение, доносят до зрителя драматургическую задачу, решаемую актером.

Допускать условность в изобразительном решении — это не значит отказываться от такого построения киноизображения, при котором естественный, правдивый световой эффект, правильно отобранный для решения данной конкретной драматургической задачи, способствует выявлению характера, внутренней сущности сцены, эмоционально дополняя создаваемый актером образ.

В фильме «Незабываемый 1919-й год» есть сцена, в которой к товарищу Сталину приходит измученный, израненный Шибаев. Ему бесконечно горько признаться, что при выполнении боевого задания он «оплошал», что коммунисты, его друзья, погибли. Скупые мужские слезы скатываются по окровавленным щекам Шибаева. Снимая эту сцену, я

не был связан каким-либо определенным световым эффектом, необходимость которого вытекала бы из сюжета. Мне следовало выбрать такое освещение, которое было бы подчинено идее этой сцены и способствовало выявлению ее драматического характера. Прежде всего было решено, что действие происходит ночью. В комнате два видимых источника света — висячая и настольная керосиновые лампы. Это давало мне возможность, не нарушая естественности, правдоподобности обстановки, с помощью привычного, часто встречающегося, жизненно оправданного светового эффекта добиваться от изобразительного построения кадров определенного эмоционального качества. Тусклый полукруг тени от абажура висячей лампы, изломанные тени на лице Шибаева, насыщенность кадра оранжевыми тонами, общий приглушенный тон всего изображения, по нашему замыслу, должны были усиливать трагическое, волнующее впечатление сцены.

В последнее время фильмы многих наших операторов обогатили изобразительное киноискусство замечательными достижениями, проникновенными, острыми образными решениями. Следует особо отметить, что операторское искусство движется у нас вперед самыми различными путями, широко захватывая все многообразие стилистических изобразительных приемов, индивидуальных художественных вкусов и творческих особенностей наших мастеров-операторов, ищущих каждый раз такие выразительные средства, которые по их пониманию в наибольшей степени помогают раскрытию идеи фильма.

Участвуя в непрерывном процессе взаимного творческого обогащения, лучшие наши операторы развивают своеобразие индивидуальных художественных манер, избегают повторения однажды найденных приемов и превращения их в штамп. Несмотря на то, что поиски оригинального, самостоятельного решения не всегда приводят к желаемым результатам, смелые изобретательные приемы оказывают нашему киноискусству огромную услугу в деле развития и совершенствования изобразительной формы кинопроизведений.

Оператор С. Урусевский, применивший уже в первых своих фильмах ряд интересных и острых приемов, идет и в дальнейшей работе по линии наибольшего сопротивления, смело отыскивая новые решения, творчески используя старые. Чрезвычайно интересны пейзажные композиции в его последнем фильме «Возвращение Василия Бортникова». От изображения зимнего дня, переходящего в темный вечер и ночь, до воспроизведения цветных, игривых весенних бликов воды, вырвавшейся из-под тончайшей корки льда,— такова широкая «палитра» оператора, которую он весьма щедро использует. Изобретательность, огромное богатство используемых им средств временами, как нам кажется, несколько даже мешают восприятию некоторых сюжетно-смысловых характеристик. Отдельные пейзажи (с включенными в них действующими лицами) из-за своей изысканности в изобразительной форме смотрятся «сами по себе», как произведения станкового искусства, в известном отрыве от сюжета, от содержания сцены. И нам кажется, что талантливый художник С. Урусевский в дальнейшем своем творчестве должен более экономно расходовать свое богатство изобразительных средств. Необходимо тщательней, скрупулезней отбирать выразительные средства, более целеустремленно направлять их на раскрытие образов, характеров героев кинопроизведения.

Операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан, работая над фильмом «Адмирал Ушаков», придерживаются присущих их творческой манере изобразительных приемов и решают этот монументальный фильм в простой, лаконичной изобразительной форме. Нередко выразительность формы они находят в результате совместных творческих усилий с художниками фильма.

А. Пархоменко, Л. Шенгелия, А. Вайсфельд вместе с художником по костюмам К. Ефимовым передали характер эпохи и обстановку действия в разнообразных интерьерах фильма. Операторы, нигде не прибегая к особо острым изобразительным приемам, путем тонких, подчас трудно улавливаемых световых и композиционных решений доносят до зрителя в правдивой, жизненно убедительной форме действие эпизодов и всего фильма в целом. В условиях натурального освещения операторы путем точного определения времени суток, когда производились съемки той или иной сцены, нашли яркие, уравновешенные композиции, что придало натурным кадрам удивительную жизненную убедительность. Возможно, что в отдельных сценах и эпизодах операторы, не теряя своего почерка, особенностей своего языка, могли бы находить и более яркие светоколористические и композиционные решения, особенно в кульминационных моментах развития сюжета фильма.

Приведенные выше примеры из творчества некоторых наших ведущих операторов, как нам кажется, в достаточной мере показывают то широкое поле деятельности, те огромные и разнообразные выразительные средства, которыми мы располагаем.

Наша ближайшая задача и заключается, с одной стороны, в том, чтобы максимально творчески использовать все, уже найденные ранее приемы, а, с другой стороны, не останавливаться на достигнутом, продолжать поиски все новых и новых, еще более высоких форм операторского искусства.

М. БЕРНЕС

ЭПИЗОДИЧЕСКАЯ РОЛЬ

Когда актер начинает думать о проделанной им работе, ему, естественно, прежде всего приходят на память самые большие роли, которые довелось сыграть.

Я работаю в кино семнадцать лет, снимался во многих фильмах, и только в двух картинах — в «Истребителях» и «Двух бойцах» — играл главные роли.

Но говорить мне хочется не о них, а об эпизодических ролях, которые волей судьбы заняли такое большое место в моей актерской биографии, хочется рассказать о том, как эти эпизодические роли становились для меня, исполнителя, главными в картине.

Я вспоминаю одну из самых первых своих работ в кинематографе — в фильме С. Юткевича «Человек с ружьем».

Почти одновременная постановка фильмов «Человек с ружьем» и «Ленин в Октябре» была огромным событием в советской кинематографии. Каждый актер почитал для себя большой честью участвовать в этих картинах. В «Человеке с ружьем» Н. Черкасов играл эпизодическую роль генерала, которого «упустил» Шадрин; Б. Чирков — маленькую роль Евтушенко; Степан Каюков — матроса Дымова. Вокруг каждого персонажа между актерами разгоралось настоящее творческое соревнование.

Мне предложили сыграть в массовке роль молодого красноармейца, у которого были всего две фразы. Но я со страстью включился в это актерское соревнование.

Вместе с одним из актеров, снимавшимся в этом фильме, мы ходили по московским музеям. И вот однажды, в Музее революции, на одной из фотографий, запечатлевшей группу петроградских красногвардейцев, я высмотрел молодого парнишку лет шестнадцати-семнадцати, со светлым чубом и живыми, озорными глазами. Он был в меховой финской шапочке, надетой набекрень, в кожаной тужурке и широких матросских брюках клеш, с ног до головы опоясанный пулеметными лентами. На нем было два маузера и столько гранат, сколько он мог унести.

Я точно записал все, что увидел, и не только наряд, но и то, что мне почудилось за внешним обликом.

По приезде в Ленинград я попросил точно воспроизвести по моим записям костюм красногвардейца, что и было сделано группой с большим вниманием и добросовестностью.

Но когда во всем блеске этого облачения я подошел к зеркалу, то сразу почувствовал, что чего-то мне нехватает, какой-то характерной, яркой детали, которая была на фотографии.

Я вспомнил, что у парня был совсем белый чуб и выгоревшие от солнца брови. Я пошел в гримерную и выкрасил волосы.

Посмотрев на меня, режиссер одобрил образ и тут же подчеркнул, что хотя внешний облик героя устраивает, но текста у парня не прибавится...

И вот, отталкиваясь от имевшихся в сценарии двух фраз, я стал придумывать жизнь своему герою, у которого не было даже имени. И тут у меня возникла мысль, может быть, навеянная той же музейной фотографией, на которой парнишка стоял рядом с командиром отряда. Почему бы Чибисову, который становится командиром отряда, не иметь своего адъютанта? Режиссеру понравилось мое предложение. Это была несомненно счастливая мысль, потому что она давала возможность моему герою все время оставаться в кадре.

Вместе с режиссером мы стали мечтать о жизни этих двух людей. Чибисов — путиловец, а парнишка именно у него на Путиловском заводе учился слесарному делу. И, естественно, Чибисов взял его с собой...

Но как только в моих мечтах обрисовывались какие-то поступки и слова героя, Юткевич немедленно меня осаживал: это верно и, может быть, интересно, но времени и места для этого в картине не будет.

И зная наперед, что все придуманное мною не войдет в метраж фильма, я все-таки перед каждой съемкой упорно придумывал все новые и новые сцены, новые и новые тексты для своего героя. По кинематографической неопытности я еще плохо понимал место своего героя в картине, недостаточно точно ощущал его функцию.

Из пяти — десяти предложений, которые я каждый день приносил, режиссер, как правило, не брал ни одного.

Но однажды репетировалась сцена у Смольного, в которой товарищ Сталин напутствует уходящий на фронт красногвардейский отряд.

Шла первая черновая репетиция. Режиссер был занят разговором с оператором, и актеры по собственному почину начали набрасывать «прикидочный» текст.

Геловани, игравший в картине роль товарища Сталина, обращался к отряду со словами, имеющимися в сценарии:

— Доброе утро, товарищи! Здесь я вижу наших старых знакомых. Хорошо, товарищи, что идете вместе с красногвардейцами. Патронов много?

Я ответил словами, которых не было в сценарии и которые возникли тут же сразу:

— На Керенского хватит!

Геловани подхватил эту реплику:

— Запасливый человек... Стреляный боец... Ты откуда?

— Путиловский,— отвечал мой герой.

Режиссер, как мы думали, был занят своим разговором, и мы с Геловани продолжали свой импровизированный диалог.

— Зимний брал? — спрашивал Геловани.

— Брал.

— Так... Видно, бывалый человек.

— Что это у вас там происходит? — вдруг прервал нашу сцену Юткевич, который, оказывается, давно уже следил за нами.

Мы повторили всю сцену.

— Вот эту сцену мы сейчас и снимем,— сказал режиссер.

Так, мало-помалу, то из одной реплики, то в маленькой сцене, складывался образ молодого красногвардейца, состоявшего при командире отряда адъютантом, которого поначалу не было в сценарии.

На съемках часто бывал Погодин. Ругаясь и проклиная мою настойчивость и страстность в поисках жизни для моего героя, он по вечерам писал какие-то реплики, которые на утро я приносил на съемку.

Я ясно ощущал, что играю главного героя картины — так захватила меня роль. Воображение работало и днем и ночью.

К концу картины я почувствовал, что мне нехватает песни. Мой герой был звонким парнем, ему непременно нужна была песня. Я решился сказать об этом Юткевичу. Он довольно уклончиво ответил, что об этом уже поздно говорить, но если найдется оригинальная песня тех дней, тогда можно будет подумать...

Я стал ходить по заводам, по квартирам старых питерских рабочих и с их голоса записывать революционные песни. Но нужная песня все не находилась.

Однажды П. Арманд, второй режиссер нашей картины, посочувствовав мне, предложил: «Давайте сами придумаем песню». Мы пошли к нему, он сел за рояль и стал сочинять мелодию. Под утро были готовы и слова:

Тучи над городом встали,
В воздухе пахнет грозой.
За далекой, за Нарвской заставой
Парень идет молодой...

Мы тут же, несмотря на позднее, или, верней, слишком раннее время, позвонили Юткевичу. Он предложил нам немедленно приехать. Прослушав песню, которая ему понравилась, Юткевич сказал, что дело теперь в Шостаковиче, потому что музыка к фильму частично была уже написана.

Большой художник и человек, лишенный мелкого самолюбия, Д. Шостакович не только согласился оркестровать песню, но и переписал наново увертюру, введя песню ее лейтмотивом.

После съемки эпизода, в котором отряд с песней уходил на фронт, Погодин написал новую сцену «В заводском комитете Путиловского завода», в которой ярко и насыщенно передавалась атмосфера предстоящих боев. Здесь мой герой, беседуя с Шадриным, чистил винтовку и вполголоса напевал свою песню.

Песня широко входила в фильм. Б. Чирков, игравший роль Евтушенко, всегда по-особенному внимательно слушал ее. В сцене боя я брал на руки упавшего рядом со мной смертельно раненного Евтушенко. У нас с Чирковым возникла мысль, что в эту последнюю минуту жизни украинца, страстно любящего пение, я спою ему его любимую песню.

Евтушенко слабеющим голосом говорил:

— Не тужи по мне, хлопчик... Заспивай мине писню, пока я погибаю.

И, обливаясь слезами, мой герой пел:

Черные силы мятутся,
Ветер нам веет в лицо,
За счастье народное бьются
Отряды рабочих бойцов.

К самому концу съемок выяснилось, что у моего героя была уже роль, но так и не было имени.

Шла последняя съемка «На Пулковских высотах». Я стоял с гармошкой в руках. Режиссер объявил конкурс на имя адъютанта Чибисова. Предлагали множество имен, и вдруг вышел старик рабочий, не актер, и сказал:

— У такого человека должна быть фамилия только Костя Жигулев, и никак иначе.

Предложение было принято единогласно.

Так появился на свет Костя Жигулев.

В работе над ролью красногвардейца в массовке я шел от внешнего облика, увиденного на старой фотографии, и это было естественно, потому что сценарий не предусматривал слов для роли. Влюбленность в героя, страстное желание жить в образе, принимать участие в том, что происходит вокруг него, рождали слова и действия моего героя.

* * *

В работе над образом шофера Минутки в фильме Ф. Эрмлера «Победители» я шел другим путем.

Это тоже совсем небольшая, эпизодическая роль — Минутка погибает почти в самом начале картины. В сценарии изображался подвиг Минутки, но не было никаких других поступков персонажа, не было эпизодов, определявших характер Минутки, что-либо рассказывавших о его прошлом.

Я совсем не собираюсь упрекать сценариста в недостаточности характеристики героя. Наоборот, сдержанность и скупость Чирскова и Эрмлера в обрисовке образа Минутки, с моей точки зрения, укрепляли художественную силу образа. Такая наполненная сдержанность, такая лаконичность помогают фантазии исполнителя, его творческому воображению, дают возможность домечтать предлагаемый образ.

Минутка говорит мало, но очень точно — он скуп на слова. «Это не шофер, это генерал среди шоферов» — говорит о нем Кривенко. Минутка-«золотые руки» хорошо знает свое дело.

Я давал волю своей фантазии, стремясь очень живо увидеть своего героя, придумывал, что и где у него лежит в машине.

Я знал, что в его небольшом хозяйстве непременно была полировочная вода, не мазь, а именно вода, с помощью которой в полчаса машина может заблестеть, как новая. Пузырек с этой водой мог пригодиться только тогда, когда с машины будет снята фронтовая камуфляжная окраска. Минутка готовился к победе, он был в ней уверен.

Я знал, что в боковом кармане у Минутки лежит сложенная пополам книжка. Я представлял себе, что Минутка много читает, но никогда этого не показывает. Я видел у него два пистолета: обычный «ТТ» и фасонистый трофейный браунинг с перламутровой инкрустацией; видел в его карманах расческу, зеркальце и бархатку для сапог. Минутка всегда носил с собой письма от отца и несколько фотографий. На одной из них, казалось мне, был Муравьев с другим генералом у машины, а позади видна голова Минутки; на другой — он с отцом на катке, причем оба они на беговых коньках.

Мне представлялось, что Минутка пишет домой веселые, остроумные письма.

Все эти незначительные детали, которые я «наживал», работая над образом, шли от существа моего героя и помогали на первых порах полнее ощутить его.

Мы снимали фронтовые сцены в Митаве. Шел 1945 год, война только что закончилась. Вместе с актерами в массовых сценах снимались части Советской Армии.

С утра я надевал форму и целые дни проводил среди солдат и офицеров. В тесном общении с ними мы, актеры, проверяли, насколько убедительны создаваемые нами образы, правильно ли мы себя ведем, так ли держимся, разговариваем.

Однажды, когда я сидел на пригорке возле машины, ко мне подошел незнакомый полковник, видимо, из какой-либо воинской части, участвующей в съемке фильма.

— Старшина,— сказал он мне,— съездим сейчас в банк, получим деньги и вернемся, пока они,— полковник указал на группу кинематографистов, готовящихся к съемке,— свои аппараты наладят.

Я откозырял, ответил: «Есть!», и мы поехали. Съездили в банк, получили деньги. И только вернувшись обратно, он узнал, что принял меня за шофера по ошибке. Полковник был смущен, а я очень доволен...

Но все эти мои поиски — только начало работы, подход к образу. Чтобы сыграть Минутку, мне нужно было понять и ощутить природу героизма, природу того чувства, которое давало силу Гастелло, Матросову

и тысячам героев Великой Отечественной войны — таким, как Минутка. Мне нужно было подумать о прошлом моего героя, подышать воздухом, которым он жил, увидеть семью, в которой он вырастал, завод, на котором работал, нужно было очень ясно почувствовать человека, его характер.

Для всего этого в сценарии была только одна хотя и очень существенная зацепка — отношение к Минутке таких людей, как Муравьев и Кривенко, правда, проявляющееся только в двух-трех проходных репликах. Но если генерал-полковник, сдержанный Муравьев, не в характере которого откровенничать или обнаруживать слабость, говорит своему шоферу: «Плохи дела, Минутка!», а в ответ на его успокоительные слова: «Поправятся! Раз мы приехали, теперь минутное дело», бросает: «Ой, нет, Минутка! Долго нам придется ждать, много вытерпеть!» — значит почему-то существовали особая внутренняя близость, особое доверие генерала к молодому бойцу.

Я вновь и вновь перечитывал эпизод первого появления моего героя на экране и стремился представить то, что предшествовало этому разговору. Мне казалось, что Минутка непременно спас однажды жизнь Муравьеву, проявив смелость и способность не теряться в фронтовых условиях.

Сначала я давал полную волю воображению, а затем придирчиво проверял себя и сам и с помощью режиссера.

Минутка — это прозвище. И я придумал герою настоящее имя — Василий Баранов. Мне представлялось, что он родился и вырос в Москве, был младшим в семье, любимцем, но не избалованным, потому что воспитывался в семье потомственных, кадровых рабочих. Такие люди, как его отец, были оплотом нашей партии, составляли ее костяк. В годы гражданской войны отец воевал, потом восстанавливал завод, в годы коллективизации был послан партией на борьбу с кулачеством, вернулся на завод и одним из первых стал стахановцем. Перед Отечественной войной отец, два брата Василия и сам он работали на одном заводе. Василий привык к тому, что во всяком заводском начинании они, Барановы, участвуют в первую очередь. Он с детства привык чувствовать неотделимость жизни семьи, стало быть и своей, от жизни всего советского народа. И это чувство неотделимости, неразрывной слитности с судьбой народа сильнее всего помогало мне ощутить природу героического подвига Минутки: немыслимо, невозможно для него, Василия Баранова, поступить иначе!

Минутка молод, он еще не успел вступить в партию. Но жизнь его — это живое воплощение того, что требует партия от коммуниста.

* * *

Если в работе над образом Жигулева я шел от счастливо найденной внешности комсомольца, молодого красногвардейца, а в стремлении ощутить природу подвига Минутки пришел к необходимости понять и увидеть то, что воспитало героизм в советском человеке, то в работе над образом Чмыги в «Третьем ударе» мои поиски шли по пути более сложному, о котором, сознаюсь, и рассказать мне гораздо труднее.

Роль Чмыги была четко задумана и выписана с достаточной полнотой в сценарии А. Первенцева и особенно в режиссерской разработке И. Савченко. Савченко увидел в небольшой роли Чмыги глубокое обобщение, увидел образ народного героя, советского солдата с крестьянской биографией, вынесшего на себе тяжесть войны, человека большой физической силы, закаленного суровой фронтовой жизнью, скупого на слова, храброго и выносливого.

Никогда еще за всю свою жизнь я так не робел, как приступая к работе над образом Чмыги.

Мне очень нравилась роль, страстно хотелось ее сыграть, но образ Чмыги — глубоко драматичен, и это было для меня внове, необычно. К тому же мои внешние данные не соответствовали образу: по сценарию Чмыга богатырь, человек зрелого возраста, с черными как смоль волосами. Но, может быть, больше всего меня пугало решение режиссера очистить образ Чмыги от бытовых деталей, поднять до значения символа. Это мало вязалось с привычной мне актерской манерой. Я боялся засушить образ, поставить его на котурны.

Мы репетировали сцену, в которой Чмыга растолковывает молодому солдату, что пехота — это царица полей. У Чмыги это единственная сцена с юмором, и я очень ждал ее — мне было трудно без шутки вести всю роль.

Савченко требовал от меня серьезности и почти суровой собранности. А мне хотелось в этой сцене немного побалагурить. И солдаты в блиндаже — мои партнеры — очень охотно и живо подыграли мне. Я был счастлив, я видел сцену, я чувствовал Чмыгу живым, осязаемым, он показался мне ближе, понятнее.

Савченко искренне смеялся, ему самому нравилась разыгранная нами веселая сцена, которую тут же и сняли. Но вслед за этим Савченко снял и свой вариант сцены.

Через несколько месяцев Савченко пригласил меня посмотреть на экране смонтированный материал. После сцены Чмыги с молодым пехотинцем сразу же шла сцена в Кремле. В таком контексте балагурство Чмыги было, конечно, неуместным. Я сразу понял и свою ошибку, и необходимость выбросить нашу сцену целиком. Я был в отчаянии, сознавая, как подвел группу своей настойчивостью.

Тогда Савченко показал мне его вариант сцены, о котором я попросту забыл. И тут я оценил чуткость художника, умеющего загораться выдумкой актера и в то же время точно чувствующего тональность образа и его место в общей композиции всего произведения.

Не было случая, чтобы до Савченко не дошло страстное желание актера сыграть роль как можно лучше, овладеть тем, что не давалось сразу. Если актер работал обычно, так сказать, в пределах нормы, Савченко мог не подходить к нему неделю. Но если Савченко видел, что у актера горят глаза, а роль не дается, не получается, он бросал все и начинал работать упорно и очень творчески, даже если дело касалось третьестепенной роли.

В работе над образами Жигулева и Минутки мне помогало активное додумывание жизни моих героев за кадром. В «Третьем ударе» я стоял перед образом, который вдохновенно решен авторами и который мне предстояло сделать живым и правдивым.

Чмыга — человек лет сорока пяти. Он видел много горя, прошел всю войну со дня ее объявления, испытал тяжкий путь отступления, узнал горечь и боль утрат. Двести пятьдесят дней стоял он в обороне на Сапун-горе, стоял насмерть, потому что для него, черноморского матроса, «нет России без Севастополя».

Для Чмыги Севастополь не только крупная военная база нашей страны, это его родная земля — где-то под Севастополем живет его мать, жена и ребятишки. Чмыга воюет в морской пехоте, но в Севастополь он должен войти моряком — бескозырка всегда у него в кармане.

Я жадно выискивал Чмыгу в солдатах разных поколений, принимавших участие в съемках. Я искал в каждом из этих бойцов то, что его роднит с другим. Мне казалось, что Чмыга — тот, что воевал на Южном фронте под Киевом, и тот, что стоял под Ладогой —солдат нашей армии, представитель страны.

Чмыга — советский солдат, которого нельзя застрелить, нельзя убить. Так он и был сделан в картине: Чмыгу расстреливают фашисты, а

он появляется живой в штабе Толбухина; его тяжело ранят на Сапун-горе, но именно он доносит знамя и водружает его на вершине.

Перечитывая горячие патриотические статьи А. Толстого, И. Эренбурга, М. Шолохова, Л. Соболева, А. Довженко, написанные в дни войны, я не искал в них какой-то конкретной черточки для Чмыги. Я жадно впитывал те чувства, ту степень накала, которые горели в сердцах миллионов таких, как Чмыга.

Понятно, что актер, как и всякий художник, может рассказывать только о том, что он пытался сделать, пытался показать. Не всегда ведь удается донести то, что стараешься накопить в себе. И все равно накапливать нужно как можно больше. Нельзя ограничиваться только тем, что может быть непосредственно использовано в фильме. Работая над любой ролью, актер должен быть богаче того, что он показывает, проявляет в жесте и слове.

Может быть, эти внутренние накопления, это богатство души скажутся только в глазах актера. В этом отношении мы, актеры кинематографа, с его крупным планом, с его возможностью близкого общения со зрителем находимся в более выгодном, но и в более обязывающем положении, чем актеры театра.

* * *

Эпизодической роли отводится мало места в фильме. Но фантазии актера, его творческой выдумке здесь открываются, пожалуй, более богатые возможности, чем при исполнении главной роли. Здесь меньше дано автором, стало быть, шире простор воображению. Исполнителю эпизодической роли нужна большая внутренняя подготовка, огромное напряжение, чтобы в коротком броске успеть донести свою мысль, свой образ до зрителей, заставить их ощутить, полюбить или возненавидеть его.

Я не хочу, чтобы мой рассказ о работе в «Человеке с ружьем» был воспринят как рецент расширения эпизодической роли.

Я глубоко уверен в полезности и силе той влюбленности актера в своего героя, которая будит воображение партнеров, начинающих играть живее и ярче, начинающих что-то подсказывать, заражает режиссера так, что ему не хочется расставаться с персонажем.

Но, будучи даже страстно влюбленным в своего героя, актер, если он настоящий художник, должен всегда помнить о мысли всего произведения, об его композиции и очень точно ощущать место и сверхзадачу играемой роли.

При всем этом даже над маленькой, эпизодической ролью нужно работать так, чтобы она казалась актеру главной в картине. Тогда приходит и настоящее удовлетворение, и творческая радость, и такая хорошая усталость, словно сыграл большую роль.

У молодых актеров есть тенденция воспринимать получение эпизодической роли в фильме как неудачу, как обиду своему актерскому достоинству и уж во всяком случае как задачу, не требующую никакого напряжения их творческих сил и возможностей. Мол, все равно ничего здесь показать не успеешь. Вот уж когда дождешься главной роли...

А актеру нельзя ждать, ему всегда надо жить в образе, всегда упражнять свое воображение, так же как пианисту всегда нужно упражнять свои пальцы.

А самое главное — актеру, как и всякому художнику, нужно и в малом искать и находить большое!

В. ПЕТРОВ
Народный артист СССР

ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ВСТРЕЧИ

(Советская киноделегация в Китае)

В первых числах ноября 1952 года делегация работников советского киноискусства вылетела из Москвы в Китайскую Народную Республику, чтобы принять участие в проводимом там фестивале советских фильмов.

Днем 6 ноября наш самолет опустился на зеленом поле пекинского аэродрома. Мы вышли из самолета и среди огромной массы встречавших нас людей увидели и узнали давно знакомые лица работников китайской кинематографии — актеров, хорошо известных нам по фильмам, товарищей, побывавших в Советском Союзе в составе делегаций.

Мы познакомились с руководителями китайской кинематографии, с киноработниками, приехавшими встретить нас с киностудий Шанхая и Чанчуня. Нас приветствовали дружескими речами, объятиями, крепким пожатием рук и букетами осенних хризантем.

Так началось наше знакомство и дружба с киноработниками народного Китая.

...Звучат оркестры.

Тысячи молодых голосов поют любимую песню нового Китая «Москва — Пекин». Мы идем по залитым солнцем улицам города, взявшись за руки, посреди несметной массы людей, выстроившихся шеренгами вдоль нашего пути. Точно в зимний вьюжный день, сыплются всюду снежинки конфетти. Причудливыми змеями извиваются цветные ленты серпантина. Руки не вмещают уже букетов цветов, протягиваемых нам со всех сторон.

...Множество блестящих разноцветных фонариков освещает вечерний сад. Гремят барабанчики самодеятельных оркестров. В небо взлетают цветные искры фейерверка. Раздаются приветственные выстрелы петард.

...Мы входим в зал клуба. Сотни рук, протянутых к нам в приветственном жесте, сотни улыбок, сотни блестящих восторгом глаз.

«Мао Цзэ-дун — Сталин!» — несутся скандированные возгласы со всех сторон...

Так на другой день после приезда мы начали знакомство со зрителями наших картин, представителями великого народа свободного Китая.

* * *

В дни господства гоминдановской клики на экраны Китая, помимо голливудских изделий, выбрасывалась и продукция частных киностудий Пекина, Шанхая и Кантона.

Часть этих фильмов была посвящена безудержному восхвалению реакционного гоминдановского режима, большинство же представляло собой сентиментальные любовные истории, кровавые драмы и пустые развлекательные комедии, построенные по американскому образцу.

После освобождения страны хозяева студий сбежали в английскую колонию Гонконг и там продолжают выпускать фильмы для местного китайского населения. Я видел несколько таких фильмов. Находясь в слишком близком соседстве с Китайской Народной Республикой, нельзя уже рассказывать с экрана явную ложь о свободном Китае. Коммерческие интересы заставили хозяйчиков этих студий придавать выпускаемым фильмам несколько «прогрессивный» характер.

В одном из таких фильмов рассказывалось о том, как бывший гоминдановский

губернатор одной из провинций Южного Китая сбежал после изгнания гоминдановцев в Гонконг и там на награбленные деньги открыл банк и занялся темными махинациями. Затем идет путаная любовная история: он изменяет своей жене, а его любовница изменяет банкиру с его сыном... Фильм заканчивается кровавыми событиями: происходит крах банка, и бывший губернатор, застрелив преследующих его разъяренных вкладчиков, умирает сам, упав с крыши, на которую он забрался в надежде спастись от преследователей. Фильм очень убогий и по режиссуре, и по актерскому исполнению, и по операторской работе.

Другая гонконгская картина, носящая название не то «Море ужаса», не то «Море крови», рассказывает о недавнем прошлом китайского народа. Действие происходит в деревне вблизи Кантона. От непосильных налогов разоряется бедная крестьянская семья. Глава семьи эмигрирует в Америку. Его дочь, оставшуюся без крова, соблазняет сын помещика, а затем продает ее банкиру в Гонконге. Возвращается отец-крестьянин. Узнав обо всем, он идет к помещику, чтобы отомстить за себя и за дочь. В это время дочь убивает своего соблазнителя. По приказанию помещика, зверски убивают отца. Дочь находит его труп, брошенный в море, и сходит с ума... Полная ужасов, истязаний и убийств, типичных для американского кинематографа, картина кончается тем, что героиня обращает взор на небо, призывая к справедливости и возмездию. Картина сделана по голливудскому шаблону, и ни видимость ее прогрессивности, ни участие в ней когда-то знаменитой китайской актрисы не спасает убожества ее содержания.

* * *

Кинематография народного Китая, получившая такое наследство, начала все заново. Из армии пришли на киностудии свежие люди, появился новый многомиллионный зритель — рабочий и крестьянин свободной страны.

То, что напоминало гоминдановское прошлое, вызывало у всех справедливое отвращение и негодование. И работники молодой кинематографии начали искать свой новый стиль.

Простой, правдивый рассказ о народе, понятный миллионам рабочих и крестьян Китая, — вот основной стиль картин народной китайской кинематографии. Вначале кажется, что эта манера рассказа слишком проста и часто излишне подробна, что приводит к некоторой затянутости в отдельных сюжетных переходах и в построении сцен.

Но нельзя забывать, что стремление к предельной простоте, безусловно, оправдано особыми условиями Китая: чтобы действительно стать учебником жизни для многомиллионных масс, картина должна быть абсолютно понятной для всех, в том числе для населения национальных окраин страны.

Эпизоды великой национально-освободительной войны, естественно, занимают попрежнему значительное место в китайской кинематографии. Но в военных фильмах последнего времени все больше расширяется масштаб охватываемых событий, все глубже и художественно полнее разрабатываются образы командиров, бойцов и партизан Народно-освободительной армии.

На Шанхайской студии я видел одну из последних картин — «Отважный батальон», поставленную по сценарию Шен Си-мына, Шен Мо-цзюня и Ку Бао-чжана одним из лучших режиссеров, работающих в этом жанре, — Чен Ином. Фильм, рассказывающий о блестящей победе стратегических идей председателя Мао Цзэ-дуна о маневренности в военных действиях, поставлен с большим режиссерским мастерством. Операторами широко использованы панорамы в показе боев и разгрома гоминдановской армии. Есть очень яркие актерские сцены. Но-новому, не схематично показаны враги.

Сейчас работники китайской кинематографии готовятся к решению новой большой и ответственной задачи — созданию художественных картин, в которых должен быть запечатлен образ вождя китайского народа председателя Мао Цзэ-дуна. Писатели собирают материалы и разрабатывают сценарий, подготовляется актер — будущий исполнитель роли вождя.

Военная тематика постепенно сменяется темами мирного строительства. Им, в частности, посвящены готовящиеся на Чанчунской студии картины: «Урожай», «Свадьба», «Люди степей», «Когда созреет виноград», «Ворота № 6» и другие.

Картина «Ворота № 6» (режиссер Люи Пань) рассказывает о жизни грузчиков Северного Китая при капитализме, о тяжелых условиях их труда, о произволе подрядчиков и хозяев и о борьбе грузчиков за

свои права. Вторая часть картины посвящена жизни и труду грузчиков после освобождения страны.

В картине «Когда созреет виноград» (режисер Ван Ди-я) рассказывается о том, как сельскохозяйственный кооператив не только снабжает крестьян промышленными товарами, но и организует сбыт вырабатываемой крестьянами продукции. На этом фоне раскрываются образы людей новой деревни.

«Урожай» (режиссер Ша Мын) повествует о жизни крестьян после аграрной реформы.

Трудно еще окончательно судить о художественной ценности этих картин, так как я видел лишь отдельные их фрагменты. Но, безусловно, надо отметить, что буквально от картины к картине молодая китайская кинематография делает большие шаги вперед.

Прекрасным примером этого может служить просмотренная нами на Пекинской студии почти в готовом виде картина «Канава Лунсюй». Одноименная пьеса, написанная драматургом Лао Ше и положенная в основу сценария фильма, шла в Пекинском народном художественном театре и пользовалась большим успехом у зрителей. Действие происходит в старом Пекине, в небольшом квартале, где обитала рабочая беднота. Через квартал проходила большая канава, куда стекались нечистоты со всей округи, разнося всяческие заболевания. Во время обильных дождей эти нечистоты заливали убогие жилища и жалкий скарб бедняков.

Рассказывая о жизни одной из семей этого квартала, фильм раскрывает образы людей, которые стремятся к лучшей жизни, но сознают, что в условиях гоминдановского режима им не выйти из создавшегося тупика.

Глава семьи — рикша. Безжалостно эксплуатируемый хозяином колясок, он добывает изнурительным трудом жалкие гроши, которых нехватает на пропитание семьи. Его жена вечно полна забот о малышах и обеде для них, о тяжелой судьбе взрослого безработного сына. Муж старшей дочери живет в этой же семье. Он талантливый народный певец, но из-за преследований гоминдановцев вынужден прекратить свои выступления и прятаться, притворяясь умалишенным. Все члены семьи, обреченные на голод и нищету, сохраняют свое высокое человеческое достоинство — они отличаются подлинным благородством, неподкупной честностью и моральной чистотой.

Первая половина картины кончается тяжелой драмой. Отец теряет работу, гибнет маленькая дочь: во время дождя она тонет в зловонной канаве.

Действие второй половины картины протекает уже после освобождения страны. Сбываются мечты бедняков о счастливой жизни. Народная власть обеспечила всем работу. Отец, сын и старшая дочь поступают на фабрику, начинают принимать активное участие в общественной жизни. Певец получает возможность петь новые песни народу. Преображаются рабочие окраины старого города. В домах засветилось электричество, проведен водопровод. Навсегда уничтожена, наконец, зловонная канава, приносившая столько горя и несчастья жителям маленького квартала.

Конечно, не все еще совершенно в этой картине, поставленной режиссером Сянь Цюем и снятой оператором Хау Хун-тхау; авторы не сумели в достаточной мере преодолеть недостатки пьесы. Плакатно и схематично показана во второй половине картины новая, свободная жизнь китайского народа. Первая половина картины слишком безысходна. Нет движения и развития в образах, нет борьбы. Но, несмотря на это, картина радует зрелостью режиссерского мастерства (хотя это только вторая картина Сянь Цюя), прекрасно найденными и обыгранными деталями, хорошо разработанными характерами и интересными мизансценами.

Особенно интересна и хороша эта картина актерским исполнением. Все очень просто и удивительно правдиво в актерской игре. Кажется, что перед нами подлинный кусок жизни.

Жизненно правдивы и типичны маленькая девочка, отец-рикша, мать, гоминдановцы. Сильными и в то же время удивительно нежными красками рисует артистка Ю Лай образ старшей дочери. Но особенно поражает игра театрального артиста Юй Ши-дзы (впервые снимающегося в кино) в роли «умалишенного». При почти неподвижном лице и крайней скупости жеста актер каким-то внутренним, неуловимым приемом передает с экрана сложнейшую гамму человеческих чувств. Вся древняя культура театрального искусства Китая как бы собрана здесь и выявлена с необычайной яркостью и силой.

* * *

Их уже много — молодых, упорных, талантливых режиссеров, операторов, актеров. Некоторые из них стали подлинными мастерами своего искусства. Но все они жадно стремятся учиться, узнать еще больше, чем они знают, научиться новому, чего еще не умеют, и взять возможно быстрее все от нашего многолетнего опыта. Где бы мы ни были вместе — проезжали ли вечерними улицами Шанхая, залитыми радужными рекламами неоновых иероглифов, проходили ли по пальмовым рощам Кантона, бродили ли по паркам бывших императорских дворцов или катались в стеклянной лодке по зеркальному озеру в Ханджоу, — всегда разговор переходил на наше искусство.

Китайские друзья знают наши картины не только по названиям и содержанию, они знают и изучили наши работы буквально по кадрам. Они прекрасно различают творческий почерк наших режиссеров, съемочную манеру лучших операторов, характерные особенности игры отдельных актеров. Они могли бы дать серьезный анализ наших картин и, конечно, указать много недостатков. Но они всегда скромно считали себя нашими учениками.

Когда поезд мчал нас по огромным просторам Китая и в окнах вагона проносились мимо то квадраты залитых водой рисовых полей с маленькими фигурками трудившихся на них крестьян, то ярко рыжие пласты земли, то горы, похожие на каменные стога,— мы собирались группами в своих купе: режиссеры располагались у меня, операторы — у Павлова, актеры делились между Ладыниной, Черкасовым и Чирковым, у Смирновой сидели сценаристы и писатели, у Федорова — руководящие работники. И снова шел разговор о нашем искусстве. Китайские товарищи задавали нам вопросы. Мы делились с ними нашими познаниями, результатами многолетнего опыта работы в кино, приводили примеры из творческой практики.

Это был как бы университет на колесах.

В городах, где помещались киностудии— в Чанчуне, Шанхае, Пекине,— мы оставались подолгу.

Нас знакомили со студией, с ее работниками, мы присутствовали на съемках и просматривали рабочий материал находящихся в производстве картин. По вечерам мы снова собирались на студии или в клубе. Обычно это было большое собрание — слушать нас приходили все работники студии. Мы рассказывали о своих впечатлениях, обсуждали просмотренные материалы картин, отвечали на многочисленные вопросы. Мы быстро подружились и нашли общий язык (в особенности благодаря замечательным переводчикам Ли, Мыну, Гумин и Лене).

Китайские товарищи внимательно слушали и бережно записывали наши замечания и оценки. Они скромно выслушивали похвалы и не обижались на дружескую, но подчас резкую критику своих недостатков и ошибок.

Они рассказали нам о трудностях, которые переживает молодая народная кинематография Китая.

Трудно с кадрами ведущих профессий. Оставшихся от старой кинематографии надо перевоспитывать. Новые приходят из театра, из смежных искусств, а большинство из армии, где они работали в политотделах или в художественных ансамблях. У всех есть горячее желание работать, упорство и талант, но еще слишком мало кинематографического опыта.

Основная же трудность — отсутствие хороших сценариев. Писатели еще не овладели спецификой кинодраматургии. Сценарии часто приходится перерабатывать во время производства. Порой режиссерам, не очень еще опытным в этом иксусстве, приходится писать сценарии самим. Поэтому бывает, что режиссеры и даже студии простаивают из-за отсутствия сценариев. Во время вынужденного простоя режиссеры и в особенности актеры направляются на фабрики и в деревни. Они ведут там общественную работу и ближе знакомятся с жизнью трудящихся, о которых будут ставить картины и которых будут в этих картинах изображать.

Но трудности не смущают молодых, упорных и талантливых деятелей новой китайской кинематографии. Они бодро смотрят вперед, упорно работают, учатся и большими шагами идут по намеченному пути.

Расставаясь с нашими друзьями, мы искренно, от всей души пожелали им новых и больших успехов в их дальнейшей киноработе.

* * *

Огромны просторы Китайской Народной Республики. Сотнями миллионов зрителей исчисляется посещаемость кинотеатров. Имеющийся старый фонд их, конечно, уже

не может удовлетворить все растущей потребности зрителя. Строятся новые здания и растет с каждым годом сеть передвижек, обслуживающих армию, маленькие города и села.

Навсегда ушло в прошлое то время, когда гоминдановцы пытались развратить китайский народ тлетворными американскими фильмами. Сейчас экраны китайских кинотеатров и передвижек заполнены только китайскими, советскими фильмами и картинами стран народной демократии. И все картины идут на родном народу языке. В этом большая заслуга студии в Чанчуне, которая за сравнительно короткий промежуток времени при помощи советских специалистов смогла блестяще организовать работу по дубляжу.

За пять лет студия озвучила на китайский язык 116 фильмов (из которых 95— советских, а остальные — стран народной демократии).

На студии имеется большое количество переводчиков, режиссеров и актеров, специально занимающихся этой работой; прекрасно оборудованы павильоны для дубляжа. Есть также прикрепленные к студии певцы, хоры и оркестры. Но главное, что хочется особенно отметить, это внимательное, любовное и высоко профессиональное отношение, в особенности к советским картинам и к ставшим уже любимыми в Китае советским актерам.

Наша делегация была приглашена на просмотр работ по дубляжу фильмов и ознакомилась с отдельными частями озвученных на китайский язык картин «Кубанские казаки», «Юность Максима», «Депутат Балтики» и «Сталинградская битва». Мы знали, что дубляж советских картин стоит на очень высоком уровне, но этот просмотр превзошел все наши ожидания.

В показанных отрывках не только замечательно были подобраны тембры голосов и звуковая характеристика действующих лиц, не только удивительно верно звучала интонация, часто очень трудная на чужом языке, но были даже соблюдены особенности манеры речи каждого актера в отдельности.

— Мы как бы сами говорили по-китайски,— так оценили наши актеры высокое качество дубляжа.

Китайский народ очень любит кино, и в особенности советские фильмы. И не просто любит как интересное развлечение или зрелище: наши кинокартины вошли в быт китайского народа как советы и наставления старшего друга, как учебник жизни, как показательный путь построения социализма. По нашим картинам китайский зритель учится жить и работать.

Вся жизнь, поведение в быту, работа и подвиги героев наших картин являются примером и предметом подражания. Картину смотрят не один раз, обсуждают ее в семье, в кругу товарищей, на собраниях.

Нам очень много раз приходилось беседовать со зрителями. Мы встречались со школьниками и студентами, с бойцами и педагогами, с крестьянами и шахтерами, с рабочими многих заводов.

Особенно запомнилась мне одна встреча. Это было в Мукдене, где проходила конференция зрителей. В небольшом зале правительственной гостиницы, за традиционным чаем собрались люди разных профессий. Здесь не было ни официальных приветствий, ни парадных речей, но зато много искренних и простых человеческих слов. Люди рассказывали о том, как советские кинокартины помогают им многое понять и по-новому расценить. Рассказывали о себе, о своих друзьях, о своих семьях. Рассказывали, как после просмотра картин они стали лучше учиться, лучше работать, как наши картины служат им примером и вдохновляют на подвиг.

Ученики рассказывали о том, что в их школах лучшие классы носят имена Зои Космодемьянской и Олега Кошевого, которых они видели на экране. В этих классах нет неуспевающих учеников. Жизнь героя является как бы путеводной звездой для школьников. Они мечтают стать такими же.

Высокое имя, присвоенное классу, обязывает их отлично учиться, честно жить и хорошо работать.

Домохозяйки рассказывали, как они организовали ясли, чтобы иметь время смотреть картины в кино. Рассказали о слепом старике, который всякий раз ходит «слушать» советские картины.

Рабочие рассказывали, как на заводах создаются бригады отличников имени Максима.

Среди собравшихся были и военные — бойцы и командиры Народно-освободительной армии, были и китайские добровольцы, недавно вернувшиеся с Корейского фронта. Один из них, командир роты китайских добровольцев, весь увешанный боевыми медалями и орденами, Герой Китая Го Кун, говорил о вдохновляющем влиянии китайских и советских картин, по которым народ-

ные бойцы учились быть твердыми и храбрыми в бою.

Другой командир, Ли Юн, говорил, что когда бывало трудно на фронте, он рассказывал своим солдатам о картине «Сталинградская битва», и это воодушевляло их. Увлеченные примером наших солдат и командиров, храбро сражались китайские добровольцы и корейские бойцы, уничтожая врага.

Много хороших слов услышали мы от зрителей о советских фильмах.

Наша делегация пятьдесят дней пробыла в Китайской Народной Республике. Мы проехали тысячи километров, посетили десятки городов.

Мы познакомились с китайским искусством и литературой, побывали в театрах и на всех киностудиях, подружились со многими работниками кино, оказывая им посильную помощь и делясь с ними опытом. Мы встречались с десятками тысяч кинозрителей и всегда будем помнить волны дружеского восторга, тысячи дружеских рукопожатий и слов благодарности нашему советскому киноискусству, нашему народу, славной Коммунистической партии Советского Союза.

В конце декабря поздно ночью мы покидаем Китай, прощаясь с нашими новыми друзьями.

Московское радио доносит с Красной площади бой часов Кремлевской башни.

В Китае кончается ночь. Наши машины мчатся по темным улицам города, мимо освещенных красным светом транспарантов с портретами товарища Сталина и председателя Мао Цзэ-дуна, мимо эмблем о вечной дружбе наших великих народов, мимо светящегося голубя мира, возвышающегося как символ над еще темным городом.

Вокзальная площадь полна народу. Выстроились воинские части, собрались представители общественных организаций и, как всегда, много молодежи, детей. Всюду цветы.

Мы проходим к вагонам. Долго прощаемся с нашими друзьями — киноработниками, с которыми вместе будем развивать передовую кинематографию мира, с нашими зрителями — китайским народом, с великой китайской страной.

Поезд трогается. Оркестры играют любимую песню Китая «Москва — Пекин».

Все стоят, обнажив головы, машут руками, бросают цветы.

В окна видны знакомые лица друзей, плывут красные полотнища знамен и лозунгов.

Кричащие, улыбающиеся лица, блестящие глаза.

Уже издалека доносятся до нас звуки песни и возгласы:

«Мао Цзэ-дун — Сталин!»

«Мао Цзэ-дун — Сталин!»

Начинается рассвет.

В дымке тумана тают очертания города...

И медленно, большим красным пламенем восходит солнце над свободной народной республикой Китая.

ТРЕТИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВЕНГЕРСКИХ ФИЛЬМОВ В СССР

Из года в год укрепляется культурное сотрудничество между странами народной демократии и Советским Союзом, связанными между собой крепкими узами дружбы. Одной из замечательных форм этого сотрудничества, вошедшей уже в традицию, является периодическое проведение в Советском Союзе фестивалей кинофильмов демократических стран. Эти творческие встречи содействуют дальнейшему совершенствованию их киноискусства, расцвету их культуры.

Все больший и больший интерес советских кинозрителей вызывает кинематография Венгерской Народной Республики, прошедшая за несколько лет со дня ее национализации большой и плодотворный путь развития. Деятели венгерского кино, окончательно порвав с антидемократическими тенденциями, культивировавшимися при хортистском режиме, уверенно стали на путь социалистического реализма.

В мае текущего года в СССР был проведен третий фестиваль венгерских кинофильмов. Для участия в нем прибыла делегация видных деятелей венгерского кино во главе с начальником Управления кинематографии Министерства культуры Венгерской Народной Республики Миклошем Санто.

Среди гостей были представители от большинства творческих кинематографических профессий. Посетил Советский Союз известный венгерский кинорежиссер Мартон Келети — постановщик фильмов «Яника», «Новички на стадионе», «Мишка-аристократ», «Венгерские мелодии», а также артист Калман Латабар, знакомый нашему зрителю по кинокомедиям этого режиссера; артист Ференц Бешшенеи, сыгравший роль председателя кооператива Пернеци в фильме «Буря», и оператор Иштван Эйбен, заснявший картины «Мечта актрисы» и «Венгерские мелодии». В составе делегации приехали артисты Шандор Печи и Ева Серени, исполнившие в одном из последних фильмов — «Венгерские мелодии» роли композитора Эркеля и его жены. Самая молодая из членов делегации Тереза Хорват — дочь батрака-крестьянина. С установлением народной власти в Венгрии она получила возможность окончить институт театрального искусства и киноискусства в Будапеште. Тереза Хорват исполнила в фильме «Случай на ярмарке» роль Пирош — невесты Мати Лудаша.

За время пребывания в Советском Союзе венгерские киноработники, входящие в состав делегации, неоднократно встречались с советскими кинематографистами, с московскими кинозрителями, посетили столичные предприятия, побывали в Киеве и Ленинграде. Венгерские гости рассказали о картинах, уже оконченных производством, но еще не выпущенных на экраны, и о своих творческих планах на будущее.

В Москве и во всех столицах союзных республик в течение недели, с 18 по 24 мая, помимо известных советскому зрителю венгерских картин — «Западная зона», «Странный брак», «Венгерские мелодии», «Мишка-аристократ», «Новички на стадионе», «Яника», «Огонь», «Боевое крещение», «Мечта актрисы», демонстрировались новые художественные фильмы: «Случай на ярмарке» и «Буря».

В основу картины «Случай на ярмарке» (режиссеры Калман Надашди, Ласло Ранади) положено произведение венгерского классика Михая Фазекаша «Лудаш Мати». В этой поэме, написанной в конце XVIII века по мотивам народной сказки, впервые в венгерской литературе центральным героем выступил крепостной крестьянский парень. Долгие годы венгерские власти всеми путями стремились воспрепятствовать распространению этой поэмы. Но Мати Лудаш, поклявшийся трижды отомстить помещику за его бесчинства и выполнивший свою клятву, стал любимым героем венгерского народа, видевшего в этом свободолюбивом и бесстрашном, умном и находчивом, активном и жизнерадостном юноше олицетворение своей борьбы с ненавистными феодалами. Именно эти черты и стремились подчеркнуть авторы фильма в герое своего произведения.

Недостатком фильма является некоторая разностильность. Однако популярный образ Мати в исполнении молодого, талантливого артиста Имре Шоош засверкал на экране с новой силой.

Радушно был встречен зрителем цветной художественный фильм «Буря», воспроизводящий современную жизнь венгерской деревни. Режиссер картины Золтан Фабри и

оператор Дьердь Иллеш принадлежат к передовому отряду венгерской кинематографической молодежи. Им удалось в содружестве со сценаристом Эрне Урбаном, известном по картине «Боевое крещение», создать интересный фильм. Он правдиво рассказывает о переходе передового крестьянства Венгрии к кооперативным формам хозяйствования, ярко и без прикрас воспроизводит картины острой классовой борьбы, столкновений крестьянства с кулаками, показывает колебания, которые испытывает неустойчивая часть жителей села, подпавшая под влияние врагов народа. Острый конфликт, лежащий в основе сюжета, позволил авторам стремительно развивать действие (хотя экспозиция фильма несколько затянута). В образах героев «Бури» нет уже схематизма, который был характерен для ранних венгерских фильмов на современную тему. Даже в сравнении с хорошей картиной «Боевое крещение» «Буря» знаменует собою значительный шаг вперед: образы в ней обрисованы более всесторонне и глубоко.

У себя на родине венгерские документальные фильмы уже давно завоевали прочные позиции: на экранах систематически демонстрируются выпуски кинохроники, которые освещают важнейшие политические, хозяйственные и культурные события в жизни страны, рассказывают о достижениях передовиков производства, о стройках пятилетки. Заслуживает внимания фильм, говорящий о строительстве социалистического города Сталинвароша.

В дни фестиваля демонстрировался цветной документальный фильм «Будапешт». Авторам картины — режиссеру Илоне Колонич, сценаристам Миклошу Корода и Шандору Лештяна — удалось предельно просто и вместе с тем взволнованно рассказать о прекрасной столице Венгрии. Оператор Хильд Брант проявил себя как тонкий и вдумчивый художник, умеющий правильно использовать цветную съемку для раскрытия идеи произведения. Фильм «Будапешт» был тепло встречен советскими зрителями и получил хорошую оценку прессы.

Фестиваль явился наглядным свидетельством роста всех видов киноискусства Венгрии.

Всего два года тому назад небольшая группа венгерских кинематографистов приступила к производству первого мультипликационного фильма «Алмазный грош петушка». Эта работа была еще до некоторой степени экспериментальной и ее нельзя было назвать полной удачей. Сегодня советские зрители познакомились со второй мультипликационной картиной «Лесное состязание», в которой чувствуется несомненный творческий рост авторов. Легко и весело смотрится этот небольшой занимательный фильм, проповедующий дружную жизнь коллектива и осуждающий тех, кто чуждается его интересов.

Короткометражный фильм «Свадьба в Эчере» познакомил советских кинозрителей с национальным венгерским свадебным обрядом. Заслуживает внимания цветная картина «Мункачи», рассказывающая о творчестве классика венгерской живописи, а также видовой фильм «По реке Тисса».

Третий фестиваль кинофильмов Венгерской Народной Республики в Советском Союзе прошел с большим успехом. За неделю венгерские кинофильмы только в одной Москве просмотрели многие сотни тысяч зрителей.

Кинематографисты Венгрии показали себя как растущие мастера, чутко прислушивающиеся к критике, требовательные к своему творчеству. Фестиваль явился наглядным свидетельством идейного и художественного совершенствования венгерского киноискусства.

Кинофильмы, продемонстрированные на фестивале, дали возможность советским людям познакомиться не только с киноискусством венгерского народа, но и с многогранной жизнью страны, вставшей на путь социалистического развития.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ
Оформление худ. М. М. Милославского
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2, тел. Д 3-15-87, доб. 33

А 02555. Сдано в производство 25/IV 1953 г. Подписано к печати 6/VI 1953 г. Бумага 70×108 1/16. Печ. л. 10,96. Уч.-изд. л. 10,84. Тираж 12.000 экз. Зак. 825.

Набрано в типографии «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., д. 5.

Отпечатано в типографии Трудрезервиздата. Москва. Хохловский пер., 7. Зак. 844.

Цена 10 руб.